

مقدمة قصيرة جدًّا

الأدب الإنجليزي

جوناثان بيت

الأدب الإنجليزي

الأدب الإنجليزي

مقدمة قصيرة جدًّا

تأليف
جوناثان بيت

ترجمة
سهى الشامي

مراجعة
هبة عبد المولى

هنداوي

الأدب الإنجليزي

جوناثان بيت

English Literature

Jonathan Bate

الطبعة الأولى ٢٠١٥م
رقم إيداع ١٥٦٦١ / ٢٠١٤

المشهرة برقم ٨٨٦٢ بتاريخ ٢٦ / ٨ / ٢٠١٢

مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة
إن مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة غير مسئولة عن آراء المؤلف وأفكاره
وإنما يعبِّر الكتاب عن آراء مؤلفه
٥٤ عمارات الفتح، حي السفارات، مدينة نصر ١١٤٧١، القاهرة
جمهورية مصر العربية
تليفون: ٢٠٢ ٢٢٧٠٦٣٥٢ + **فاكس:** ٢٠٢ ٣٥٣٦٥٨٥٣ +
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: http://www.hindawi.org

بيت، جوناثان.
الأدب الإنجليزي: مقدمة قصيرة جدًّا/تأليف جوناثان بيت.
تدمك: ٩٧٨ ٩٧٧ ٧٦٨ ٠٦٠ ٨

١–الأدب الإنجليزي

أ–العنوان

٨٢٠

تصميم الغلاف: إيهاب سالم.

المحتويات

الفصل الأول

في يوم من ذات الأيام

بدايات الأدب وتحولاته

في يوم من ذات الأيام، تعرفتَ على الأدب الإنجليزي، وربما بدأ التعارف بعبارة: «في يوم من ذات الأيام.» وإذا كنتَ ممن عاشوا فترة طفولتهم في القرن العشرين، فقد تكون بداية القصة هكذا: «في يوم من ذات الأيام، منذ فترة بعيدة جدًّا، لعلَّها تكون الجمعة الماضية تقريبًا، عاش «ويني الدب» وحيدًا في غابة في منزل يحمل الاسم ساندرز.» أو هكذا: «في يوم من ذات الأيام، كان هناك أربعة أرانب صغيرة تُدعَى فلوبسي وموبسي وكوتون تيل وبيتر.»

أو ربما كانت القصة مكتوبة شعرًا. فربما كنتَ طفلًا في مطلع القرن الحادي والعشرين وكانت بداية القصة هكذا: «تجوَّل فأر في غابة دامسة الظلام، ورأى ثعلبٌ الفأر، وبدا الفأر في أحسن حال.» (جوليا دونالدسون، «جرافالو»، ١٩٩٩). نبدأ القصة بدخول الغابة مع الفأر، ونشعر بشيء من الإثارة وشيء من الخوف؛ تُرى ماذا سنجد هناك؟ إنها بداية أدبية شديدة النمطية؛ «في منتصف الطريق عبر هذه الحياة الفانية، وجدتُ نفسي في غابة موحشة» (دانتي، «الجحيم»، ترجمة هنري كاري، ١٨٠٥). إننا نشرع في رحلة لاكتشاف الذات، وسوف نقابل فيها وحوشًا غريبة «جرافالو» ونتعرض لإغواءات تعصف بنا، ونتعاطف مع بطل شجاع (الفأر!) ينتصر بفضل خياله الثري وسعة حيلته. ويحدونا الكلام المسجوع المؤثر على المُضي قدمًا والرغبة في مواصلة القراءة، وربما نطلب سماع نفس القصة مجددًا في الليلة التالية.

عندما صدرت مجموعة مسرحيات شكسبير مطبوعة لأول مرة، قدَّمها المحررون، الذين كانوا أصدقاءه المقربين وزملاءه الممثلين، بالاقتراح التالي: «اقرءوها إذن مرة تلو الأخرى.» إننا لن نرغب في قراءة جريدة أمس مرات عديدة، ولا الرواية البوليسية أو

الرومانسية أو الكوميدية التي اخترناها في اللحظة الأخيرة من منفذ بيع الكتب بالمطار. بل الكتب التي تُقرأ مرة تلو الأخرى هي ما يُطلق عليها «الأدب»، وقد يكون أحدها رواية بوليسية أو رومانسية أو كوميدية أو قصة أطفال. وقد يطلق على الكتاب «رواية بوليسية كلاسيكية» أو «رواية رومانسية كلاسيكية» عندما يصبح علامة مميِّزة لهذا النوع الأدبي بعينه، وقد يُوصف بأنه «كلاسيكي» فحسب عندما يتجاوز حدود نوعه الأدبي — مثل رواية «جين أير» (١٨٤٧) لشارلوت برونتي التي لا تُعتبر مجرد رواية رومانسية فحسب — وعندما يظل يُقرأ لأجيال عديدة متتالية. وقال د. صامويل جونسون في مقدمته لشكسبير (١٧٦٥) إن الاختبار الوحيد للعظمة الأدبية هو «مدى الاستمرارية ودوام التقدير».

لماذا اجتاز كلٌّ من «حكاية الأرنب بيتر» لبياتريكس بوتر (١٩٠٢) و«ويني الدب» لإيه إيه ميلن (١٩٢٦) اختبار التقدير المتواصل بهذا النجاح المدوِّي؟ لأنه يمكن إعادة قراءتهما بسرور عبر الأجيال؛ إذ إنهما تتمتعان بثلاث من نقاط القوة: السرد القصصي، ووصف الشخصيات الروائية، وجودة الكتابة. وثمة عوامل خارجية قد ساعدت أيضًا، وأهمها الرسوم التوضيحية (بالألوان المائية التي استخدمتْها بوتر وتجسيد عالم بو وإخراجه على يد إي إتش شيبارد)، مثلما ساهم أداء الممثلين العظام في الحفاظ على حيوية السرد القصصي ووصف الشخصيات الروائية واستخدام اللغة عند شكسبير، ولكن دارس الأدب يبدأ أولًا بالبراعة في استخدام الكلمات ومصداقية الشخصيات ومدى اتساع الخيال وثرائه.

حازتْ رواية «جرافالو» جوائزَ عند نشرها وبيعتْ أربعةُ ملايين نسخة خلال عَقْد من الزمان، وفي عام ٢٠٠٩ حصلتْ على لقب «أفضل قصة قبل النوم» استنادًا إلى وسيلة التقييم الرئيسية في تلك اللحظة التاريخية، وهي رأي الجمهور الذي أعربوا عنه بالتصويت عن طريق الهاتف أو الرسائل النصية أو الإنترنت. والقصة مستوحاة من حكاية شعبية من الفولكلور الصيني عن ثعلب يقترض المظهر المرعب من النمر، وهي تمزج بمهارة بين التقليد والابتكار، وهي سمة حاضرة في العديد من الأعمال المرشحة للمرتبة الكلاسيكية. ولكن في عالمنا الفائق السرعة في القرن الحادي والعشرين يتغير الذوق الأدبي بسرعة فائقة، ولا سبيل إلى معرفة إذا ما كانت رواية «جرافالو» سوف تصل إلى المرتبة الكلاسيكية أم لا. وقد قدَّر د. جونسون المدة اللازمة لـ «استمرارية» العمل بمائة عام، وحتى إذا احتسبنا نصف هذه المدة فقط، فعليَّ أن أقبل أنني عندما أكتب في عام ٢٠١٠ فإن أي عمل أذكره في هذا الكتاب ظهر منذ عام ١٩٦٠ قد يكون مجرد عمل أدبي كلاسيكي «مؤقت».

يُعَدُّ الأرنب بيتر أول شخصية من النوع الذي أَطلق عليه إي إم فورستر في كتابه «أركان الرواية» (١٩٢٧) شخصية «محورية متطورة»، والشخصيات المحورية المتطورة بحاجة إلى الشخصيات «السطحية الثابتة» كي تبرز التضاد. ويمثل هذا في حالة بيتر دَوْر شقيقاته اللواتي يصطنعن الفضيلة. وتشير بوتر بإيجاز إلى ذلك في جملتها الأولى عن طريق إطلاق أسماء الأرانب الطفولية على فلوبسي وموبسي وكوتون تيل، في حين أطلقتْ على شقيقهن اسمًا بشريًّا. وبيتر ليس صالحًا أو طالحًا، ولكنه سيِّئ السلوك ومغامر وبريء في الوقت ذاته. وهذا المزيج يُوقِعه في المآزِق، ولكن القارئ يعلم دائمًا أنه سيكون على ما يرام في النهاية. إنه التجربة الأولى التي يتعرف من خلالها الطفل المُصغي إلى البطل المتشرد من النوع الذي قدَّمه هنري فيلدينج في رواية «توم جونز» (١٧٤٩) وتوبياس سموليت في رواية «رودريك راندوم» (١٧٤٨).

تتسم الشخصيات الأدبية العظيمة بأنها شديدة الفردية ويمكن التعرف عليها في الحال بوصفها أنماطًا لها نُظَراء في عالمنا. فكل شخصية في ركن بو لها صوت مميز ومجموعة من الخصائص المميِّزة، ولكن في كل فصل وكل قاعة اجتماعات يوجد نمر متحمِّس وحمار مكفهرٌّ حزين وبومة متحذلقة تستخدم كلمات طويلة وأرنب عاكف على تنظيم الناس دائمًا. وينطبق الأمر نفسه على مكان المشهد؛ فجغرافيا «غابة المائة الفدان» التي بُنِيتْ على غرار غابة آشداون في ساسكس مخططة بدقة وخصوصية كي تخلق عالَمًا مشابهًا للواقع؛ ليكون بمنزلة خلفية لسريالية مغامرات الحيوانات، ولكنها أيضًا مكان نموذجي كأنه المدينة الفاضلة أو جنة عَدْن أو مكان للبراءة الريفية.

القاعدة الصارمة لذلك العالَم الذهبي هي أن الوقت سيحين لمغادرته، ويُعَدُّ أجمل تعبير في الأدب الإنجليزي عن لحظة الرحيل هو ختام «الفردوس المفقود» (١٦٦٧) لجون ميلتون:

والتفتا إلى الخلف فشاهدا الجانب الشرقي كله
من الفردوس، التي كانتْ منذ هنيهة مقام هنائهما،
والسيف الملتهب يُلوَّح به فوق الباب؛
حيث تجمعتْ وجوهٌ تُلقِي الرعب في القلوب وأسلحة نارية،
وذَرَفا بعضَ العَبَرات، عَبَرات الطبيعة البشرية، ثم جفَّفاها على الفور،
كانت الدنيا تمتد كلها أمامهما، تدعوهما لاختيار
مقرِّ راحتهما، تهديهما العناية الإلهية،

وهكذا، بأيدٍ متشابكة، وخطوات حائرة بطيئة،
سارا وحيدين في أرض عدن.

(ترجمة د. محمد عناني)

أصبح آدم وحواء «وحيدين» لأن اختيارهما الحر بالأكل من فاكهة شجرة المعرفة قد أخرجهما من معية الله، ولكنهما يسيران «متشابكي الأيدي»؛ فلدينا روابط إنسانية تساعدنا على المضيِّ قدمًا في مسار الحياة، وبالنسبة لميلتون فتلك هي اللحظة التي يُجبَر فيها الإنسان على النضج.

تتمتع رواية «المنزل في ركن بو» (١٩٢٨) بأسلوب مشابه؛ حيث يرحل كريستوفر روبن بعيدًا، ويبدأ ميلن كتاب بو الأول بقَدْر من الدعابة الإنجليزية:

تساءل كريستوفر روبن قائلًا: ماذا يعني «تحت اسم كذا»؟ فيرد الراوي عليه: «يعني أنه قد وضع الاسم على الباب بحروف ذهبية ثم عاش تحته.»

وينهي ميلن كتاب بو الثاني بقَدْر من التحفظ الإنجليزي:

مدَّ كريستوفر روبن يده متحسسًا مخلب بو، وعيناه ما زالتا على العالم.

وقال كريستوفر روبن جادًّا: «بو، إذا ... إذا لم أكن ...» وتوقف ثم عاود المحاولة: «بو، مهما حدث فسوف تتفهم الأمر، أليس كذلك؟»

«أتفهَّم ماذا؟»

فضحك قائلًا: «لا شيء، هيا بنا.» وهبَّ واقفًا.

فتساءل بو: «إلى أين؟»

فأجاب كريستوفر روبن: «إلى أي مكان.»

ولن يصبح الإيقاع الموزون لهذا الحوار، الذي يتمتع فيه المسكوت عنه بنفس أهمية المصرَّح به علانيةً، في غير محله في رواية لإيفلين ووه أو نويل كوارد، ولكن نظرًا لأن ميلن كان يكتب للأطفال فإنه لا يقاوم إغراء إضافة فقرة أخيرة تحمل قدرًا من الحنين الإنجليزي:

وهكذا فقد انطلقا معًا، ولكن أينما يذهبا ومهما يحدث لهما في الطريق، فسوف يظل الصبي ودبُّه يلعبان إلى الأبد في ذلك المكان المسحور في أعلى الغابة.

إن العالم كله أمامنا، ولكن مهما يحدث فإننا بحاجة لأن نحتفظ في ذاكرتنا بمكان سحري يطلق عليه طبقًا لتعبير ويليام وردزوورث «ذكريات الطفولة المبكرة». وفي قصيدته الغنائية التي تحمل عنوان «كان ثمة زمن» (١٨٠٥) يرى وردزوورث أن تلك الذكريات تقدم لنا «تلميحات بالخلود». ويشرع الأدب في أداء مهمته في الاحتيال على الزمن والموت، مانحًا إيانا الحرية عبر الخيال في نفس اللحظة التي يأتي فيها الموت إلى عالمنا. أما بيتر بان الصبي الذي يخرق القاعدة الحديدية التي تقضي بأن علينا مغادرة العالَم الذهبي من خلال رفضه أن يكبر، فهو يُحيط نفسه في نيفرلاند بـ «الأطفال الضالة»؛ أي الأطفال المتوفَّيْن. وشخصية بان نفسها من أكثر الأنواع المؤثرة في الأدب الإنجليزي كما يوضح سيباستيان فلايت في «عودة إلى برايدزهيد» (١٩٤٥)؛ حيث يتعلق بدُمْيته التي على شكل دب كعلامة على رفضه لمغادرة المدينة الفاضلة والدخول في المغامرة الكبرى البغيضة وهي الحياة.

التعليم المدرسي

لم يكن بو وأصدقاؤه يعرفون أين يذهب كريستوفر روبن، ولكننا نعرف. ورغم أن النص لم يذكر ذلك صراحةً، فإنها مدرسة داخلية. ويُحتمَل أن تكون المرحلة الثانية مِن تعرُّفنا على الأدب الإنجليزي هي القصص المدرسية، وهو ما يقودنا في الحال إلى مسألة الطبقات الاجتماعية التي لا مفر منها في إنجلترا، فثمة تعليم «أو لا تعليم» للفقراء، وآخر للأغنياء؛ مثل مدرسة لوود الباردة حيث احتملتْ جين إير الفقيرة القسوة الذهنية، ودوثبويز هول التي يُرسَل إليها الأولاد غير المرغوب فيهم كي يقعوا تحت رحمة السيد واكفورد سكويرز («نيكولاس نيكلبي»، ١٨٣٩)، فضلًا عن الإصلاحية في رواية ديكنز السابقة «أوليفر تويست» أو «رحلة صعود ابن الأبرشية» (١٨٣٨)؛ فثمة فرق شاسع بين تلك الأماكن وبين روح المدارس الحكومية الإنجليزية في «أيام دراسة توم براون» لتوماس هيوز (١٨٥٧). يتساوى الطعام في السوء في كل تلك المؤسسات، ولكن أبناء الأثرياء يُسمَح لهم بتناول الصلصة والمخللات مع الطعام كي يصبح سائغًا. وبفضل مدير مدرسة الرُّجبي الحقيقي د. توماس أرنولد، يُهزَم فلاشمان البلطجي ويُصوَّر توم على أنه مسيحي شهم مفتول العضلات، وهو ينتصر في ملعب الكريكيت نهارًا ولا ينسى تلاوة صلواته ليلًا.


(ب)


(أ)

شكل ١-١: (أ) «الطرد»: رسم توضيحي بريشة ويليام بليك للأبيات الأخيرة في ملحمة «الفردوس المفقود» لجون ميلتون، و(ب) رسم توضيحي آخر بريشة إرنست إتش شيبارد لنهاية «المنزل في ركن بو».

أصبح الصبي الذي ينتمي إلى الطبقة الوسطى وينحدر من أصل محترم ولكنه ليس ثريًّا، والذي يعرِّفه تعليمه الحكومي بالطبقة الحاكمة وقِيَمها بعد أن تغلَّب على بلطجي ينتمي إلى الطبقة العليا في طريقه؛ نموذجًا مألوفًا في القصص التالية الموجهة إلى قُرَّاء الطبقة الوسطى، وغالبًا ما يكون لديه صديق صالح أو اثنان يساعدانه في طريقه، مثل آرثر في حالة توم ورون وهرميون في حالة هاري بوتر.

يمكن ممارسة روح المدارس الحكومية أثناء العطلة المدرسية بإقامة المعسكرات والتنزُّه بالزوارق وتسلق الجبال، وذلك في رواية آرثر رانسوم التي تحمل عنوان «طيور السُّنُونو وأنهار الأمازون» (١٩٣٠)، وهي تجسيد مصغَّر للطبيعة الإنجليزية الحكيمة بقلم شخص متعاطف أحيانًا مع البلاشفة تزوج من سكرتيرة تروتسكي. وتختبر شجاعة مجموعة من الأطفال الإنجليز الذين ينتمون إلى الطبقة المتوسطة في وقت المِحَن. وفي رواية

«الأسد والساحرة وخزانة الملابس» لسي إس لويس (١٩٥٠) يجري إجلاءُ أطفال بيفينزي من لندن هربًا من الغارات الجوية، ولكنهم يجدون أنفسهم يقاتلون نسخةً خيالية من الحشد النازي/الشيطاني. وفي رواية «جزيرة المرجان» (١٨٥٧) لآر إم بالانتاين أظهر الصبيَّان رالف وجاك شجاعة مثيرة للإعجاب عندما تحطمتْ بهما السفينة على الشعاب المرجانية في إحدى جزر بولينيزيا دون أن يكون معهما أشخاص بالغون.

يتعلق الأدب بقلب التقاليد رأسًا على عقب مثلما يتعلق بتوارثها؛ ففي رواية ويليام جولدينج «أمير الذباب» (١٩٥٤) تحول الصبيَّان رالف وجاك إلى همجيَّيْن بدلًا من أن يصبحا نبيلين عندما جنحتْ بهما السفينة على جزيرة. وعلى النهج نفسه، مثلما تتفق القصة الرمزية المسيحية لروايات نارنيا مع التفسير التقليدي لميلتون في «مقدمة إلى الفردوس المفقود» (١٩٤٢) بقلم سي إس لويس، فإن ثلاثية فيليب بولمان «المواد المظلمة» (١٩٩٥–٢٠٠٠) تعتمد على التفسير الابتداعي لملحمة «الفردوس المفقود» الذي بدأ بـ «زواج الجنة والجحيم» (١٧٩٣) لويليام بليك: «كان ميلتون شاعرًا حقيقيًّا، وهو من حزب الشيطان دون أن يعلم ذلك.» و«المواد المظلمة» اقتباس من «الفردوس المفقود»، وهي إشارة إلى مرور إبليس عبر كاوس من عالم إلى آخر. وليرا بطلة بولمان هي تلميح محرَّف قليلًا إلى ليكا، وهي «الفتاة الصغيرة المفقودة» في ديوان بليك الشعري «أغاني الخبرة»، وثمة تلميح محرَّف آخر وهو فكرة أن لكلٍّ منا «قرينًا» أو طيفًا يُجسِّد شخصيته، وفي الوقت ذاته يقوم بدور الروح الحارسة له.

الأشرار والغرباء

كثيرًا ما يحفِل أدب الأطفال بتخيل الحيوانات تتصرف كالبشر، بينما كثيرًا ما يصوِّر أدبُ الكبار البشر وهم يتصرفون كالحيوانات. فعندما تتصرف شخصيات شكسبير بطريقة وحشية فهي تُقارَن بالبجع والأفاعي والكلاب، وكتب بن جونسون كوميديا قائمة على الخداع تحمل عنوان «فولبون» (١٦٠٦)؛ أي «الثعلب» والتي يُحدِث فيها خادمٌ يُدعى موسكا (أي الذبابة) إزعاجًا طوال الأحداث، ويقتات محامٍ يدعى فولتوري (أي النسر) على الغنائم.

تُعَدُّ الحيوانات التي تحمل صفات البشر الاستثناء لا القاعدة في أدب الكبار، وهي تَظهَر عادةً في الأعمال الرمزية أو الساخرة، وأشهرها الكتاب الرابع من «رحلات جليفر» (١٧٢٦) لجوناثان سويفت، الذي نجد فيه الهوينمز جيادًا عاقلة والياهو بشرًا

أشبه بالبهائم. ومن الأمثلة الأخرى رواية جورج أورويل المناهِضة للستالينية «مزرعة الحيوانات» (١٩٤٥) ورواية توماس لوف بيكوك «ملينكورت» (١٨١٧)، وهي نقد لطيف لفكرة التقدم؛ حيث يترشَّح فيها إنسان الغاب لعضوية البرلمان. ثم هناك تلك الحالة الخاصة لإبليس الذي يجلب الشر إلى العالم في صورة ثعبان. ولكن تلك استثناءات، فبوجه عام إذا رغبتَ أن ترى حصانًا أو دبًّا أو ذئبًا أو أرنبًا يتكلم فعليك أن تقصد أدب الأطفال.

يُطلَق على قصص الحيوانات التي تُخلَع عليها صفات بشرية اسم «الخرافة»، وهي ترجع إلى إيسوب الذي عاش أيام الإغريق. وفي القصة الخرافية البسيطة، يَلقَى حيوان مغرور أو شرير جزاءه وتفوز السلحفاة على الأرنب البري. وتتفق الخرافات من ذلك النوع مع نظرة الأدب التي تعتنقها المربية المتكلفة الآنسة بريزم في مسرحية «أهمية أن تكون إرنست» (١٨٩٥): «كانت نهاية الأخيار طيبة ونهاية الأشرار سيئة، وهذا هو معنى الأدب القصصي.» وتعد رواية بياتريكس بوتر «حكاية أرنب شرير شرس» (١٩٠٦) خرافة موجَّهة إلى الأطفال شديدي الصغر، وهي محاطة بالتناقض الأخلاقي بين الشرير (الأرنب الشرير الشرس) والضحية (الأرنب اللطيف المهذَّب). ويلقى الأرنب الشرير الشرس الجزاء الذي يستحقه عندما يُطيح رجل يحمل بندقية بشواربه وذيله. وتخبرنا بوتر بوفاته القاسية بلهجة سردية واقعية لا تحمل أي نوع من التأثر، وهو ما جعلها ذات تأثير مهم على أسلوب كلٍّ من إيفلين ووه وجراهام جرين.

ونظرًا لتعقيد شخصية الأرنب بيتر، وسوء سلوكه تحديدًا، تُعَدُّ قصته أكثر «أدبية» من الأرنب الشرير الشرس؛ فالأدب لا يتفق مع متطلبات المربيات كالآنسة بريزم. وأدرك أوسكار وايلد، مبتكِر تلك الشخصية، أن أفضل أنواع الأدب قد يكون أحيانًا هزلًا أكثر منه جِدًّا، وأن أكثر الشخصيات إثارةً للاهتمام نادرًا ما تكون شخصيات الأخيار التي تنتهي نهاية سعيدة. وكانت نهاية شخصية الشرير الجذَّاب التي رسمها شكسبير مثل ريتشارد الثالث وإياجو في «عُطيل» وإدموند الابن غير الشرعي في مسرحية «الملك لير» غير سعيدة بالفعل، ولكن قبل ذلك فهي تقدم مردودًا هائلًا للممثل والجمهور على حد سواء. فمَن الممثل الذي يفضل أن يؤدي دور مالكولم عن دور ماكبث؟

بعيدًا عن مسرحيات شكسبير، فإن أكثر المسرحيات التي أُعيد إحياؤها في إنجلترا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر هي مسرحية «طريقة جديدة لسداد الديون القديمة» (١٦٢٦) لفيليب ماسينجر، التي ترجع شعبيتها الضخمة إلى شخصية الشرير القوي

المحبَّبة إلى النفس والمثيرة للإعجاب التي يمثِّلها السير جايلز أوفريتش، وهو دَوْر يرغب كل نجم في أدائه، وهو نموذج نمطي لرجال الأعمال شديدي الطمع الذين يُضارِبون في البورصة كما يُصوِّرهم أدب العصر الفيكتوري؛ مثل أوجستوس ميلموت في «كيف نحيا الآن» (١٨٧٥) لأنتوني ترولوب والسيد ميردل في «دوريت الصغيرة» (١٨٥٧) لتشارلز ديكنز.

يختلف العمل الأدبي عن الخرافة والموعظة والمقال الأخلاقي، وخاصةً في قدرته على إضفاء الإثارة على الشر؛ حيث يزخر أدب الأطفال بالساحرات والوحوش والشياطين والمذءوبين والكبار الذين يُعتبر تناول كيس من الحلوى منهم تصرفًا غير حكيم، فالأدب في أفضل أحواله أغنية للخبرة لا للبراءة. وتعد قصيدة «الحَمَل» لويليام بليك (ديوان «أغاني البراءة»، ١٧٨٩) «بثوبها الفاتن من أنعم الأصواف» تقليدية إلى درجة الملل وشديدة العاطفية حتى تُقرأ بالمقارنة مع «عذوبة وعفوية» نظيرتها المتألِّقة «النمر» (ديوان «أغاني الخبرة»، ١٧٩٤). وكما أوضح الناقد ويليام هازليت أثناء حياة بليك، فإن «أسدًا يطارد قطيعًا من الغنم أو الحمر الوحشية يمثل موضوعًا أكثر شاعرية منهما» (مقال عن «كوريولانوس» في «شخصيات شكسبير المسرحية»، ١٨١٧). ويحقق الأدب القصصي أفضل تأثيراته عندما يُوضَع الراوي، ومن ثَمَّ القارئ، موضع الفريسة المطارَدة، فتُولَد الإثارة من رحم الخوف، مثل جيم هوكينز وهو يسمع اقتراب بلايند بيو في قصة المغامرات المثيرة لروبرت لويس ستيفنسون:

> عندما كنا في منتصف الطريق، وضعتُ يدي فجأة على ذراعها، فقد سمعتُ صوتًا يخترق ربوع المكان بسكونه وبرودته التي تقشعرُّ منها الأبدان، صوتًا جعل قلبي يرتجف خوفًا، كان ذلك وقْعَ عصا الرجل الأعمى على الطريق الثلجي.
>
> «جزيرة الكنز»، ١٨٨٣

غالبًا ما تكون أكثر الشخصيات تشويقًا غرباء مِن نوع ما؛ وأكثر صغار القُراء نهمًا في القراءة هم الأطفال الوحيدون أو الذين يشعرون بالوحدة أو الانطوائيون، وهم يتوحَّدون بسهولة مع شخصية جيم هوكينز المنعزل الذي يقدِّم له القراصنة مجتمعًا بديلًا جذَّابًا. أما جيمس هنري تروتر لروالد دال، وهو يَتِيم تُربِّيه عمَّتاه القاسيتان سبايكر

وسبونج، فهو يجد مجتمعه البديل وسط الكائنات التي تتخذ من ثمرة الخوخ العملاقة مسكنًا لها، مثلما يفعل هاري بوتر وسط سحرة هوجورتس.

يرجع الاقتصاد في استخدام العناصر الفنية في مسرحية «عطيل» لشكسبير جزئيًّا إلى كيفية تقسيم الدراما لشخصية الغريب؛ حيث يُعَدُّ عطيل المغربيُّ غريبًا بحكم أصله، ولكنه يرغب في أن يكون محبوبًا ممن حوله، وهو أحد معاني الانتماء، بينما إياجو البندقي قد وُلِد في تلك البلاد، لكنه لا يرغب في الحب، وهو المنعزل والحالِم «الشرير»، وهذا أحد معاني الاغتراب.

يهتم الكُتَّاب بالغرباء تحديدًا؛ لأن إحساسهم بالاغتراب غالبًا ما يكون نابعًا من داخلهم. وبدلًا من الانخراط في الحياة والمشاركة فيها، يشاهدون أنفسهم وهم ينعزلون عن الحياة جاعلين منها المادة الخام للفن. وكثيرًا ما كان يُلاحَظ أن مؤامرة إياجو مشابهة لمؤامرة شكسبير ذاته، وقد يبدو غريبًا أن نصِف شكسبير بالغريب، ولكن لا بد أنه قد شعر بذلك وهو يدخل عالم المسرح في لندن دون أن يكون حاملًا للشهادة الجامعية التي تُعتَبَر علامة الانتماء لدى رفاقه من الكُتَّاب المسرحيين. وعلى الأرجح، فقد كان يتحدث بلهجة ريفية غليظة، وهي أحد الأسباب التي جعلتِ الآخرين يشيرون إليه في بداية الأمر بـ «الغراب مُحدَث النعمة». وكان روبرت لويس ستيفنسون شديد الاغتراب حتى إنه قضى معظم حياته القصيرة مسافرًا واختتم حياته بقضاء ستة أعوام في ساموا. ولم يشعر روالد دال الذي كان يجمع بين الأصل الويلزي والنرويجي بالانتماء في إنجلترا قط، رغم أنه كان طيَّارًا في سلاح الطيران الملكي أثناء الحرب العالمية الثانية، وقد كتب قصة «جيمس وثمرة الخوخ العملاقة» (١٩٦١)، وهو الكتاب الذي استهلَّ به حياته المهنية مؤلِّفًا إنجليزيًّا لكتب الأطفال أثناء إقامته في نيويورك البعيدة.

يُعد الفنان والكاتب الفيكتوري إدوارد لير مثالًا رائعًا للغريب، فقد وُلِد في عائلة كبيرة متقلبة الحال من سيِّئ إلى أسوأ في حي هولواي بشرق لندن، وقضى معظم مرحلة الرشد من حياته منفيًّا وهائمًا على وجهه؛ حيث كان رسَّامًا مرتحلًا في أوروبا والشرق الأوسط وشبه القارة الهندية. وبِوُسعنا أن نفسر قصائده الجوفاء التي لا معنى لها بوصفها ردَّ فعل لحياة قضاها بين اللغات الأجنبية:

قبل سنوات طوال مضتْ
كان دونج يعيش سعيدًا ومبتهجًا،
حتى وقع في غرام فتاة من الجامبلي

أتتْ يومًا إلى تلك الشُّطآن.
ولأن الجامبلي أتَوْا في قارب، نعم هكذا فعلوا،
فرسَوْا ليلًا بالقرب من زميري فيد؛
حيث تنمو أصداف أوبلونج أويسترس المستطيلة،
وحيث الصخور رمادية ملساء.

«دونج صاحب الأنف المضيء»، ١٨٧٦

عندما أستمع إلى قارئ روسي أو صيني أو من قبيلة اليوروبا يُلقِي شعرًا بلغته، لا أفهم شيئًا ولكنني أشعر بالبهجة الشديدة لسماع الإيقاع الشعري وأصوات الكلمات، وتعترينا بهجة مشابهة في هذه القصيدة بلغتنا المحلية عندما نصادف أسماء أماكن غريبة مثل «سهل جرومبوليان العظيم» أو «تلال تشانكلي بور» أو «زيمري فيد».

ثمة طريقة أخرى لقراءة قصائد لير الجوفاء وهي استخراج قصة منها غصبًا. ماذا نعرف عن دونج؟ هو مخلوق رقيق القلب يُنظَر إليه بمزيج من الانبهار والخوف والاشمئزاز بوصفه كائنًا أدنى من الإنسان إلى حدٍّ ما، وهو رحَّالة وحيد ذو أنف غريب يُضفي عليه مظهرًا غير طبيعي، وهو يبحث عن حبيبة مفقودة ويشتاق إليها، وهي فتاة من الجامبلي ذات مظهر غير طبيعي أيضًا؛ نظرًا لرأسها الأخضر ويديها الزرقاوين: «قبل سنوات طوال مضت/كان دونج يعيش سعيدًا مبتهجًا.» ورغم أن كلمة gay التي استخدمها — والتي تعني في العصر الحديث «شاذ» — لم يكن لها نفس المعنى الحديث في القرن التاسع عشر، فثمة احتمال قوي أن يكون أحد أسباب الاغتراب الدائم لدى إدوارد لير — الذي كان يكره أنفه الكبير — في إنجلترا في العصر الفيكتوري أنه — كما نكاد أن نجزم — كان يُخفي بداخله الشذوذ، وهو ما جعله تعيسًا (ذلك بالإضافة إلى أسباب مثل الصرع والاكتئاب ومجموعة من المشاكل الصحية الأخرى).

العصر الذهبي لأدب الأطفال

«في يوم من ذات الأيام» هكذا نبدأ الأدب، وهكذا على الأرجح بدأ الأدب. كان المجتمع البدائي يجتمع حول النيران ويستمع إلى الراوي وهو يستحضر أرواح الآلهة والأجداد والأبطال. والبشر بحاجة إلى القصص كي يفهموا العالَم، والأطفال يحبون القصص ويفهمون عالمهم من خلالها؛ ومِن ثَمَّ فإن تاريخ أدب الأطفال تاريخ للأدب ذاته.

وأول الأعمال الكلاسيكية الإنجليزية التي قُرئت على مسامع كل الأطفال المتعلمين تقريبًا (رغم أنها كانت أحيانًا النسخة المختصرة) هي «رحلة الحاج» (١٦٧٨) لجون بونيان و«روبنسون كروزو» (١٧١٩) لدانييل ديفو، وهما ينتميان إلى عصرٍ كانت الحياة الثقافية البريطانية تتحول فيه بفعل التأثير المشترك لحركة التزمُّت الديني ونظرية جون لوك في علم النفس التي ترى عقل الطفل بوصفه صفحة بيضاء يُكتَب فيها عن طريق التعليم والبيئة. وفي ظل تلك التأثيرات تحديدًا، اتخذ أدب الأطفال الصريح وروايات البالغين الشكل الحديث المعروف. وبحلول مطلع القرن التاسع عشر كانت لدينا مجموعة ضخمة من كتب الأطفال، وحتى مسرحيات شكسبير قد تحوَّلتْ إلى قصص للأطفال، وذلك عن طريق تحويلها إلى روايات على يد ماري وتشارلز لامب في كتاب بعنوان «حكايات من شكسبير» (١٨٠٧).

غالبًا ما يُعتبر عصر الملك إدوارد السابع في مطلع القرن العشرين العصرَ الذهبي لأدب الأطفال. وإذا كان الموضوع البارز في أدب الأطفال الإنجليزي هو اجتياز الطفولة والطرد من المدينة الفاضلة، فإن المذاق المميِّز للكتابة في عصر الملك إدوارد يأتي من معرفتنا التي نملكها حاليًّا بأنه ينتمي إلى نهاية عصر طويل من السلام (النسبي) والاستقرار الاجتماعي (المقارن)، فأبناء العصر الإدواردي كالأطفال الذين يلعبون في ضوء الشمس قبل أن يستيقظوا على حقيقة مُرَّة. وقد رأتْ فرجينيا وولف هذا النموذج واستخدمتْه في بنية روايتها «إلى المنارة» (١٩٢٧)؛ فالجزء الأول تدور أحداثه قبل الحرب عن عطلة صيفية للأطفال على شاطئ البحر، وتؤدِّي الحرب إلى فجوة قصيرة في الجزء الثاني، والجزء الثالث مرثية شخص بالغ لعالَم مفقود.

لم يكن مؤلفو قصص الأطفال في عصر الملك إدوارد يدركون أن الحرب العظمى على الأبواب، ولكنهم شهدوا تغيرات أخرى وقلقوا بشأنها. وفي قصة «رياح في شجرة الصفصاف» (١٩٠٨) يُبرز كينيث جراهام رسوخ الغابة البرية التي يسكنها بادجر في الجانب المقابل من ضفة النهر التي يقوم مضاربو البورصة والسماسرة مُحدَثو النعمة ببناء القصور الجديدة عليها. لقد اختفى النموذج الأرستقراطي القديم لسيد الضيعة؛ فقد بِيعتْ قاعة تود لسيدٍ نبيلٍ زائف مولع بالسيارات السريعة، وسوف يستولي عليها لاحقًا أبناء الطبقة العاملة المراوغون بوضع اليد. ويعد هذا الكتاب مرثية لأسلوب حياة قديم ومستقر؛ واقع مفقود، يعرف فيه الناس منازلهم ولا تملك النساء فيه حق التصويت. وحتى بينما نبتسم بدفء على تود المتفاخِر وهو يقلِّد صوت محرك السيارة «بووب بووب»

بسذاجة وحيوية وأنانية، يُفترَض أن نتعامل مع سوقيته وابتذاله بنفس الطريقة التي نتعامل بها مع ابنة السجَّان المتزنة طيبة القلب:

> قال تود بفخر: «تصلح قاعة تود مسكنًا مستقلًّا شديد التميز لسيد نبيل؛ حيث يرجع تاريخها جزئيًّا إلى القرن الرابع عشر، ولكنها حافلة بكل وسائل الراحة العصرية. فيوجد فيها نظام صرف صحي حديث وتبعد خمس دقائق عن الكنيسة ومكتب البريد وملاعب الجولف، وهي صالحة لـ ...»
>
> فقالت الفتاة ضاحكة: «فليبارك الله في الحيوانِ! لا أريد امتلاكها، أخبرني شيئًا ملموسًا عنها، ولكن انتظر أولًا حتى آتيك بالمزيد من الشاي والخبز المُحمَّص.»

سبق كينيث جراهام إيفلين ووه، الذي كان كتابه المفضَّل «رياح في شجرة الصفصاف»، في رثائه لانحدار المعنى الحقيقي لشخصية السيد النبيل مثل توني لاست الذي كان جديرًا باسمه في رواية ووه «حفنة من التراب» (١٩٣٤) والذي لا يشغل نفسه بنظام الصرف الصحي الحديث وملاعب الجولف، وهي الأمور التي ينشغل بها مُحدَثو النعمة وسماسرة العقارات.

ثمة خيال مألوف شبيه بالحكايات الخرافية عن التحول الاجتماعي؛ حيث تقوم جِنِّيَّة متجولة ليلًا باستبدال طفلين رضيعين في مهديهما، ويتضح أن طفلة لقيطة هي في الأصل أميرة، ويناسب الخُفُّ الزجاجي قَدَم سندريلا. أما النسخة الحديثة من تلك القصة في العصر الفيكتوري والإدواردي، فتصوِّر أحد العامة وقد أصبح أرستقراطيًّا. وثمة أمثلة تاريخية عديدة على التزاوج بين العائلات العريقة ذات الأملاك والمكانة الاجتماعية الرفيعة، ولكنها تعاني نقصًا في المال، وبين الأغنياء الجُدد سواء صاحب المصنع الحضري أو الوريثة الأمريكية. وتكمن عبقرية «صورة سيدة» لهنري جيمس التي نُشِرت عام ١٨٨١ في الطريقة التي توضح بها إيزابيل آرشر أنها امرأة روحانية عندما ترفض الزواج من لورد واربرتون حتى لا تصبح سيدة صورية. وبعد بضعة أعوام، كتبتِ الروائية الإنجليزية الأمريكية فرانسيس هودسون بيرنت (التي كان قد سبق لها أن كتبتْ روايات للبالغين عن الفقر والصراع الطبقي والخلاف الزوجي) قصتها الأولى للأطفال التي تحمل عنوان «اللورد فونتلروي الصغير» (نُشِرت على هيئة حلقات مسلسلة في إحدى المجلات عام ١٨٨٥، وفي صورة كتاب عام ١٨٨٦). عاش سدريك إيرول الصغير في بروكلين فقيرًا

متعففًا مع والدته الأرملة، ثم يصل محامٍ إنجليزي يُدعَى هافيشام، وهو الاسم الذي يوحي على الفور بأن سدريك تنتظره «توقعات كبرى»، وبالطبع يُخبَر الطفل بأنه قد أصبح وريثًا لسلطان اللورد وضَيعة كبرى في إنجلترا. وقد جعل هذا الكتاب من مؤلفته صاحبة أعلى إيرادات في الولايات المتحدة؛ إذ بيعتْ منه ملايين النسخ وتُرجِم إلى عشرات اللغات وتحوَّل إلى عروض مسرحية وتليفزيونية، وأصبح أيضًا ظاهرة تسويقية؛ ففي كلٍّ من إنجلترا والولايات المتحدة كانت الأمهات في أواخر العصر الفيكتوري يَكسُون أبناءهن ملابس فونتلروي.

وكالعديد من الكُتَّاب كانت بيرنت امرأة غير تقليدية؛ حيث وُلِدتْ في إنجلترا وتزوجتْ من رجل أمريكي وعبرت المحيط الأطلنطي، وكانت لها قصة حب شهيرة جدًّا، وحصلتْ على الطلاق من زوجها ثم تزوجتْ رجلًا إنجليزيًّا، وأعطتْ عملها الأولوية على حياتها العائلية وكانتْ تقضي معظم الوقت بعيدًا عن المنزل. وهكذا، فلم تكن عالقةً على نحو مضاعف بين دولتين فحسب، بل بين عالَمين أيضًا؛ عالَمِ خيالها وواجبات الأمومة، وقد تحطَّم قلبُها عندما فقدتْ أحد أبنائها بسبب مرض السل وهو في الخامسة عشرة من عمره، ويُعَدُّ شفاء الطفل المريض كولين في «الحديقة السرية» (١٩١١) خيالًا تعويضيًّا مستوحًى من هذا الحرمان. أما ابن بيرنت الذي بقِيَ على قيد الحياة فقد عانَى نَفْسَ مصير كريستوفر روبن للكاتب إيه إيه ميلن؛ حيث ظل يشعر دائمًا بالحنق تجاه والدته لاستخدامها إياه كنموذج للورد فونتلروي الصغير. فمصدر الألم الدائم لأحبَّاء الكُتَّاب وأصدقائهم وأقاربهم أنهم قد وجدوا أنفسَهم يُستخدَمون كمادة خام تتحول إلى نوع من الفن على حساب الحياة، ولا يتم ذلك التحوُّل دائمًا بأسلوب لطيف.

استُوحِيَتِ «الحديقة السرية» من حديقة محاطة بأسوار في مقاطعة كِنت؛ حيث قضتْ بيرنت بعض الأعوام السعيدة وهي تؤدِّي دَوْر السيدة الإنجليزية الريفية، ولكن الرواية كُتبتْ في الولايات المتحدة، وتُرى إنجلترا الريفية بوضوح أكبر من الخارج. في الرواية، كانت ربة البيت ماري — وهي فتاة صغيرة مُدلَّلة — قد ورثتْ إمبراطورية، وأتتْ إلى المنزل الذي يطل على المستنقع قادمةً من الهند، وهي عالَم ثانٍ كان يمثِّل خلفيةً ذاتَ مرجعية قوية في معظم الأعمال الأدبية في ذلك الوقت. وتُعالَج ماري من مرضها على يد ديكون، وهو ابن الطبيعة الذي قابلتْه في الحديقة السرية. ويعد التفاعل بين الواقعية التي يؤدِّي فيها المركز الاجتماعي دورًا رئيسًا، والرومانسية التي تتسبب فيها علاقة روحية

مع عالَم الطبيعة في الإشباع الروحي؛ أحد ركائز القوة الإبداعية التي تقع في صميم الأدب الإنجليزي.

إنجلترا من الخارج

في أغسطس عام ١٩٠٠ قَدِم روديارد كيبلينج الذي كان ابن حاكم الهند البريطاني، وكان رحَّالة وشاهدًا على حرب البوير؛ كي يعيش في إنجلترا. واكتشف منزل بيتمان، وهو منزل راسخ متين يرجع إلى عصر المَلِك جيمس الأول يقع في وادٍ بالغابة أسفلَ التل من قرية بيرواش شرق ساسكس. كان كيبلينج على النقيض تمامًا من السيد تود مقاومًا للخُيَلاء والغطرسة الاجتماعية، وسوف يرفض لاحقًا كلًّا من لقب السير وشاعر البلاط، وظل مصرًّا على أن منزل بيتمان ليس قصر مالك الضَّيْعة، ولكنه منزل أحد أصحاب مصانع الحديد الناجحين. لم يكن المنزل يحتوي إلَّا على حديقة وفرن وبرج حَمَام، بلا ساحة مخصصة لوقوف السيارات ولا كوخ عند البوابة ولا ممر خاص طويل «أو أيٍّ من ذلك الهراء».

استكشف كيبلينج المناظر الطبيعية المحلية؛ مثل مستنقعات راي ورومني والحجر الجيري في ساوث داونز والغابات والمُروج، وزَرَع أشجارَ التفاح وشَرَع في تربية النحل، وانبهر بصانع سياج محلي؛ حيث أكسبتْه مُشاهَدَةُ ذلك الحِرَفِيِّ وهو يجتثُّ سياجًا من الأشجار «نوعًا جديدًا من احترام البشر»: «كان صيادًا بالوراثة والفطرة»، وكان «أكثر «توحُّدًا مع الطبيعة» من قاعات كاملة حافلة بالشعراء ... كان مَعينًا من الحكمة والدراية عن الأشجار والسياجات والنباتات والأرض بوجه عام» («شيء عن نفسي»، ١٩٣٧). وفي الهند، تساءل كيبلينج «ما الذي ينبغي أن يعرفه عن إنجلترا مَنْ لا يعرفون سواها؟» («العلم الإنجليزي»، في «قصائد الثكنات الغنائية»، ١٨٩٢). والآن كان هو نفسه يتعرف على إنجلترا ويكتشف ماضيَها القومي من خلال عِلْم الآثار، فقد اكتشف في بلاده آثارًا ترجع إلى العصر الحجري الحديث وأخرى ترجع إلى عصر كرومويل، ومن خلال تعقُّب ملامح الأرض المتغيرة، بما تعكسه من التاريخ الطويل الذي تحولت فيه الغابة إلى مرعًى ثم إلى مزرعة للأشجار ثم إلى مرعًى مرة أخرى.

كشف كلٌّ من «كتاب الأدغال» (١٨٩٤) و«مجرد قصص» (١٩٠٢) عن موهبة كيبلينج كقاصٍّ بارع للأطفال؛ ففي «عفريت تل بوك» (١٩٠٦) وجزئها الثاني «مكافآت وجنيات» (١٩١٠) حوَّل المعرفة المحلية التي اكتشفها حديثًا إلى أساطير للوطن الذي لم

يولد فيه، وحاك بخياله تاريخًا للقُرَّاء الصغار لا على أساس تسلسل الأحداث ولا مؤسسات الدولة، بل على أساس الجغرافيا أو بالأحرى الجغرافيا النفسية للأرض.

يجد الطفلان دان وأونا مرشدًا لهذا التاريخ عندما يؤدِّيان عرضًا مسرحيًّا لنسخة مصغرة من مسرحية «حلم ليلة صيف» لشكسبير على مسرح صيفي بسيط في أحد المروج، وفجأة يسمعان صفارة بين أشجار جار الماء وتنفتح الشجيرات كما لو كانت ستارة مسرح ويظهر بوك الحقيقي، فيقول دان مدافعًا «هذا حقلنا». وفيما يلي اقتباس لحوار طويل بعض الشيء؛ كي أنقل تحديدًا الشعورَ بالإيقاع السجعي المنقطع النظير لدى كيبلينج. اقرأه بصوت عالٍ وببطء، فعليك أن تقرأ كيبلينج ببطء:

> قال الزائر وهو يجلس: «أهكذا؟ بحق السماء، ما الذي جعلكم تُمثِّلون حلم ليلة صيف ثلاث مرات في عشية ليلة القديس جون وسط حلقة أسفل واحد من أقدم التلال التابعة لي في إنجلترا القديمة؟ تل بوك – تل العفريت – تل العفريت – تل بوك! الأمر واضح تمام الوضوح.»
>
> أشار إلى المنحدر الظاهر للعيان والمغطَّى بنبات السرخس لتل بوك الذي يمتد من الجانب البعيد لجدول الطاحون إلى غابة مظلمة، ووراء تلك الغابة كانت الأرض ترتفع وترتفع حتى خمسمائة قدم، حتى تجد نفسك في نهاية الأمر على القمة المكشوفة لتل بيكون؛ كي تطل على سهول بيفينسي والقناة ونصف تلال ساوث داونز الظاهرة للعيان.
>
> «... لقد فعلتما شيئًا كان الملوك قديمًا يتنازلون عن عروشهم والفرسان عن مهاميزهم والعلماء عن كتبهم في سبيل اكتشافه. وإذا كان مرلين نفسُه قد ساعدكما، فلم تكونا لِتفعلا أفضل من ذلك! لقد حطمتما التلال، لقد حطمتما التلال! وهو ما لم يحدث طوال ألف عام.»
>
> فقالت أونا: «إننا ... إننا لم نقصد ذلك.»
>
> «بالطبع لم تقصدا ذلك، وهذا تحديدًا السبب وراء أنكما فعلتماه! لسوء الحظ فإن التلال خالية الآن وكل سكانها قد رحلوا، لم يتبقَّ سواي، أنا العفريت، أقدَم شيء قديم في إنجلترا، وأنا على أتم الاستعداد لمساعدتكما إذا ... إذا اهتممتما لأمري، وإذا لم تهتما فما عليكما بالطبع إلا أن تُصرِّحا بذلك وسوف أرحل.»
>
> فمدتْ أونا يدها قائلة: «لا ترحل؛ فنحن نحبك.»

وقال دان: «يمكنك تناول بعض الرقائق.» وناوله قطعة البسكويت الطري مع البيض.

تربطنا الرقائق والبيض المسلوق جيدًا المهروس بأرض الواقع، بينما يجنح بنا الخيال بعيدًا. ويستعير فكرة البيض أيضًا السيد تومنوس، وهو نسخة أخرى من عفريت كيبلينج، عندما يدعو لوسي لاحتساء أول فنجان شاي لها في نارنيا، وذلك في رواية «الأسد والساحرة وخزانة الملابس». ويشير لويس إلى امتنانه عن طريق ذكر أسماء الطفلين من سهول بيفينسي اللذين ورد ذكرهما هنا؛ حيث يقوم دان وأونا بتحطيم التلال وتحرير روح الأرض. ويحفل أدب الأطفال بذكر الطعام، مثل نزهة راتي ومول في رواية «رياح في شجرة الصفصاف»، والمنتجات الغريبة في مصنع الشيكولاتة الذي يملكه السيد ويلي ونكا (١٩٦٤)، كما لو كان يقدم قياسًا بين غذاء الجسد وتأثير الكتاب نفسه في غذاء العقل. وفي الملجأ كان أوليفر تويست محرومًا من الغذاء والتعليم على حدٍّ سواء، فهو جائع يرغب في المزيد من العصيدة والمزيد من الفرص للتحليق بخياله.

يمنح عفريت تل بوك كلًّا من دان وأونا سلسلة من الرؤى المتعلقة بتاريخ إنجلترا أساسها الأيكة والغدير، ونسافر عبر الزمن من العصر البرونزي إلى عصر جورج واشنطن، ونقابل أحد قادة المائة في الجيش الروماني الذي كان يقاتل عند سور هادريان (الذي بناه الإمبراطور الروماني هادريان بعرض إنجلترا الحالية) لحماية الحضارة الرومانية من البربر، وهي صورة إمبراطورية تستحضر في الذهن الحدود الشمالية الغربية للهند، ولكن كيبلينج يؤكد بالأساس على الصلح بين الساكسونيين والنورمان. ومِن ثَمَّ، فإن إنجلترا التي يعنيها هي أمة هجينة أَثْرَتْها موجات متعاقبة من الغزو والهجرة، وهويتها متعددة الأعراق قد حفرت في الأرض ذاتها. وعلى مدار القرون تخلى الوافدون عليها عن دياناتهم واعتنقوا بدلًا من ذلك القيمَ «الإنجليزية» كالتسامح وروح الدعابة والمساواة، وتحولت آلهة السماء في الديانات القديمة إلى أرواح للمكان تتوسط بينها شخصية تُدعَى هوبدن، وقد بُنيت تلك الشخصية على أساس صانع السياج القديم. وتقدِّم رواية «عفريت تل بوك» لقرَّاء كيبلينج من الأطفال تاريخًا من العَلْمَنة والتكامل يحكي قصة وطنية شديدة الاختلاف عن تلك التي ساهم في وضعها في نفس الوقت تقريبًا في الكتاب المؤيِّد للفكر الاستعماري «تاريخ إنجلترا» (١٩١١)، الذي اشترك في تأليفه مع مؤرخ محترف يُدعَى سي آر إل فليتشر الذي أدخل نغمة عنصرية تُعَدُّ الآن مُنفِّرة.

وصف هنري جيمس روديارد كيبلينج بأنه أكثر العباقرة الذين عرفهم اكتمالًا، ولكنه في بريطانيا القرن الحادي والعشرين غالبًا ما يُنبَذ بوصفه متحدثًا رسميًّا ضيِّق الأفق باسم الاستعمارية. وغالبًا ما يأتي ذلك النبذ من أشخاص لم يقرءوا «كيم» (١٩٠١)، وهي رواية «فارقة» عن صبي، تروق للكبار والصغار على حد سواء، على غرار «أوليفر تويست» لديكنز أو «المواد المظلمة» لبولمان. وهي تُروَى بضمير الغائب، لكنها مكتوبة بعيون كيم الطفل اليتيم لجندي أيرلندي، الذي عاش فقيرًا في شوارع لاهور. يشرع كيم في رحلة مزدوجة، فقد تورط في «اللعبة الكبرى» للتجسس عندما كان البريطانيون والروس يتصارعون من أجل فرض السيطرة على أفغانستان، وفي الوقت نفسه اتَّبع راهبًا بوذيًّا في طريق التنوير الروحي. ويعد الاختيار بين طريق السياسة وطريق الروح نسخة أخرى من الجدل بين الواقعية والرومانسية، ولكن التميز الأكبر للرواية يأتي من رؤيتها للحياة الحافلة المتعددة الثقافات في الهند كما عاينها (صورةً وصوتًا ورائحة) في طريق جراند ترانك؛ حيث «تتحرك كل الطبقات الاجتماعية وكل أصناف الرجال ... البراهمة (أفراد الطبقة العليا عند الهندوس، ولا يكون الكهنة إلا منهم) والشومار، المصرفيون والعمال، مصففو الشعر والتجار، عابرو السبيل وصناع الخزف، العالم بأسره يروح ويغدو.» وكان الناقد اللبناني الأمريكي إدوارد سعيد أحد محللي أواخر القرن العشرين الأكثر تأثيرًا لما اعتبره العلاقة التعايشية بين قوى «الثقافة والإمبريالية»، ولكن أطول الفصول في كتابه الذي صدر عام ١٩٩٣ بهذا العنوان عبارة عن قراءة مفصَّلة شديدة التعاطف لشخصية كيم بعنوان «ملذَّات الإمبريالية» الذي يُؤكد فيه أن المعنى الذي يدور حوله الكتاب هو ارتباط كيبلينج العميق بالهند التي أحبها، لكنه لم يستطع أن يحتفظ بها حقًّا. ورغم استيعاب كيبلينج للثقافات المتعددة بالهند، القائم على التفهُّم والتأييد، فقد آمن أن مِن واجبه أن يحتمل ما أطلق عليه على سبيل الاستقباح والإساءة للسمعة «عبء الرجل الأبيض»، وكان من المتوقع أن يأفُل نجمه عند اختفاء الإمبراطورية. وكانت قصة الأدب الإنجليزي في النصف الثاني من القرن العشرين على النقيض من رحلته، وهي تتلخص في منح صوت للرعايا المستعمرين. وقد حاكى «في إس نايبول» — الذي كان من أصل هندي ينحدر من جزر الهند الغربية — وصول كيبلينج إلى منزل بيتمان في «لغز الوصول» (١٩٨٧) في مجتمع ريفي مستقر في ويلتشير، بل إنه يعثر على صانع سياج قريب الشبه بهوبدن لدى كيبلينج، وهو مصدر العادات والتقاليد المحلية في الرواية.

وفي النص السينمائي الإيطالي الاسكتلندي الإنجليزي الحاصل على جائزة أوسكار لأنتوني مينجيلا، والمقتبَس من الرواية السريلانكية الكندية الحاصلة على جائزة بوكر

للكاتب مايكل أونداتجي والتي تحمل عنوان «المريض الإنجليزي» (١٩٩٢)؛ يعاد تقديم بداية «كيم» بنغمة ما بعد استعمارية مع منح دور محوري لخبير مفرقعات من طائفة السيخ يُدعَى كيب، وهو على غرار كيم قد وُلِد في لاهور:

المريض: عليك أن تقرأ كيبلينج ببطء، فعينك نافدة الصبر، فكِّر في سرعة قلمه (مستشهدًا بكيبلينج للتوضيح) ما هي؟ «جلس ... متحديًا الأوامر المحلية ... منفرج الساقين إلى جوار ماسورة المدفع زمزمة ...» «... المنزل العجيب ... كما يطلق السكان المحليون على متحف لاهور.»

كيب: ما زال المدفع هناك خارج المتحف، وهو مصنوع من أكواب وأوعية معدنية أُخذَت على سبيل الضريبة من كل أسرة في المدينة ثم صُهرت، ولاحقًا أُطلقتْ نيران المدفع على قومي ... أهل البلد.

المريض: فما هو إذن وجه اعتراضك؟ الكاتب أم ما يكتب عنه؟

كيب: ما أعترض عليه حقًّا يا عمي هو احتساؤك كل اللبن المكثف الخاص بي (مختطفًا العلبة الفارغة) والرسالة التي يحملها كتابك في كل مكان مهما قرأته ببطء، وهي أنَّ أفضل مصير للهند أن يحكمها البريطانيون.

وفي القرن الحادي والعشرين أصبح سؤال كيبلينج أكثر إلحاحًا من أي وقت مضى: ما الذي ينبغي أن يعرفه عن إنجلترا مَنْ لا يعرفون سواها؟

والمريض الإنجليزي المجهول أُلماشي من أصل مجري، وهو يطمح إلى حالة ما بعد الاستقلال السياسي، وهو يمثل نقد أونداتجي لمفهوم الهوية القومية، ولكن بانغماسه في هيرودوت وكيبلينج فإنه يجسد الثقافة المهذبة. وعندما ينخرط في جدال حول رواية «كيم»، يضم السرد محاولة للقراءة والتفسير الأدبي. ويدمج النص السينمائي الذي كتبه مينجيلا ببراعة بين مشهدين في رواية أونداتجي، بالأحرى كما كان شكسبير يخلط أجزاءً مختلفة من مصادره؛ ففي الكتاب نقشت الفقرة التي تتناول التاريخ الحقيقي للمدفع زمزمة على الورقة البيضاء في مقدمة نسخة من رواية «كيم» شخصية أخرى وهي الممرضة الكندية هانا. وتعني الكتابة الأدبية إعادة كتابة الأدب الحالي، فيرد أونداتجي على كيبلينج كما يرد بولمان على ميلتون ومالوري بلاكمان على شكسبير، محولًا «روميو وجولييت» إلى ديستوبيا مختلطة الأجناس («السود والبيض»، ٢٠٠١).

عندما تقرأ الشخصيات الكتب، مثل جين إير وهي تجلس في مقعدها بجوار النافذة في بداية رواية شارلوت برونتي، أو كاترين مورلاند وهي تلتهم الروايات القوطية في رواية

جين أوستن «دير نورثانجر» (١٨١٨)، فهي تصبح مرآة القارئ الذي يطالع الكتاب. ويعد الهروب إلى عالم آخر مثل أليس وهي تهبط إلى جُحر الأرنب في رواية لويس كارول «أرض العجائب» (١٨٦٥) أو «عبر المرآة» (١٨٧١)، أو عبور أطفال بيفينسي من خزانة الملابس، مماثلًا لهروب القارئ من عالمه الدنيوي إلى العالم السحري للأدب. والآن نحن بحاجة لأن نتساءل عن حدود هذا العالم.

الفصل الثاني

ماهية الأدب الإنجليزي

تعريفات

في واحد من أشهر مشاهد الصف المدرسي لتشارلز ديكنز يطلب السيد توماس جرادجرايند الذي يؤمن بأهمية الحقائق من سيسي جوب تعريف الحصان، فترتعد الفتاة وتحاول جاهدة التوصل إلى الإجابة الصحيحة، فيقول السيد جرادجرايند «الفتاة رقم عشرين تعجز عن تعريف الحصان! الفتاة رقم عشرين ليست لديها أية حقائق عن واحد من أكثر الحيوانات انتشارًا! فلننظر إلى تعريف أحد الفتيان للحصان، هيا يا بيتزر.» وكان بيتزر ذو العينين الباردتين يعلم الحقائق المطلوبة: «حيوان من ذوات الأربع يتغذَّى على النجيل، له أربعون سِنًّا منها أربعة وعشرون ضرسًا وأربعة أنياب واثنا عشر من القواطع، وهو يُغَيِّر جلده في الربيع، وفي البلدان ذات المستنقعات يغير حوافره أيضًا، وحوافره صلبة لكنها تحتاج إلى حَدوات من الحديد، ويمكننا معرفة عمره عن طريق علامات في فمه» («أوقات عصيبة»، ١٨٥٤).

يثير جهل سيسي بالمصطلحات الصحيحة السخرية، فهي بالطبع تعرف الأحصنة أفضل من جرادجرايند فضلًا عن بيتزر، فهي أحد أبناء السيرك وقد عاشتْ طوال حياتها مع الأحصنة، وهي تحبها وتعتني بها وتحيا في عالم تُمتَطى فيه الأحصنة ببراعة شديدة. وتتمثل وجهة نظر ديكنز في أن المعرفة الحقيقية تأتي من الخبرة والعلاقة المباشرة، لا من الحقائق والنظم. وفي فترةٍ ما أُعجِب الناقد الأدبي المؤثر بجامعة كامبريدج د. إف آر ليفيس برواية «أوقات عصيبة» أكثر من كل روايات ديكنز الأخرى؛ وذلك لأنها تبرز بقوةٍ التعارضَ بين الحيوية التي يجسدها أبناء السيرك وبين قمع الروح الإنسانية الذي تؤدِّي إليه نظرية جرادجرايند التعليمية القائلة بأن الحقائق وحدها هي المهمة. كانتْ مدرسة

جرادجرايند تسعى إلى اقتلاع قدرة الأطفال على التعجب والإحساس الشِّعري واللعب التخيلي؛ من أجل إعدادهم كي يصبحوا عُمَّالًا في المصانع أو تروسًا ميكانيكية في عجلة الإنتاج الرأسمالي في العصر الفيكتوري. وعلى النقيض من ذلك، فقد كان هدف معلمي الأدب في تُراث ليفيس إنشاء أجيال تتمتع بقوة الإحساس والفهم الإنساني. وكانت اللغة الإنجليزية غالبًا ما تُدرَس بحماس مُتَّقِد؛ فدراسة الأدب من المفترض أن تكون تجربة تُغير حياة الفرد وربما المجتمع.

ومِن ثَمَّ، فإن السؤال عن ماهية الأدب الإنجليزي قد تكون الإجابة عنه من وجهة نظر ليفيس وربما ديكنز أيضًا: «أمرٌ تعرفه عندما تمر به.» إن الأدب يعني تلك الكتب التي تحيا معها وتحبها، تلك الكتب التي تجسِّد «الحياة». وثمة نهج بديل معارض بالقدْر نفسه لروح السيد جرادجرايند، وهو تعريف الأدب بأنه تلك الكتب التي تشجِّع إيجابيًّا على القيام بحِيَل هائلة لتفسيرها، على نحو مشابه للألعاب البهلوانية التي يقوم بها لاعبو السيرك. والنصوص الأدبية هي تلك النصوص التي تُستخدَم فيها اللغة ببراعة شديدة، تلك النصوص التي تستجيب لمجموعة متنوعة من التفسيرات.

إذا كان الأدب أمرًا يجب أن تتعلمه بالفطرة، أو إذا كانت كلمة «أدبي» مرادفًا آخر لكلمة «هازل»، فإن تعريف «الأدب الإنجليزي» باختزاله في مجموعة من الحقائق يُعَدُّ تدميرًا لمتعته المميزة على طريقة جرادجرايند الرافض للخيال. كَتَبَ ويليام وردزوورث ذات مرة قائلًا: «إننا نقتل كي نقوم بالتشريح.» هل تشبه عملية وضع عمل أدبي في سياقه العام أو التاريخي أخذ كائن حي وقتله ثم وضعه على طاولة المعمل والشروع في تشريحه بمِبضع؟ هذا شعور شائع بين عشاق الكتب عندما يقابلون التحليل النقدي والتاريخ الأدبي لأول مرة، فضلًا عن النظرية الأدبية. وربما ينسَوْن أن العمل الأدبي ليس كائنًا حيًّا، بل إنه نتاج مهارة الكاتب وبراعته، ويجب على الأقل أن يزيد فهمُ أدوات صناعة الكاتب والرحلة التي يمر بها العمل الأدبي حتى يخرج إلى النور من المتعة التي نحصل عليها من المنتج النهائي، لا أن يقلل منها.

وثمة إجابة ذكية لأحد معلمي اللغة الإنجليزية على المقولة الصارخة: «إننا نقتل كي نقوم بالتشريح.» وهي تتمثل فيما يلي: «إذا كنتَ من محبِّي ركوب الدراجات فإن المتعة التي تحصل عليها من ركوب الدراجة بسرعة مائة ميل في الساعة على الطريق السريع لن تقل — بل على العكس قد تزداد — إذا تعلمتَ أيضًا كيف تفكُّ أجزاء الدراجة وفهمتَ طريقة صنعها وحاولتَ إصلاح أجزائها وأعدتَ تركيبها مرة أخرى، فعلى الأقل

سوف تعطيك خبرتُك الميكانيكية مادة صالحة للمناقشة مع زملائك من محبي ركوب الدراجات، وكونك جزءًا من «مجتمع» محبي ركوب الدراجات ذوي المعرفة والعادات والتقاليد المشتركة سوف يعطيك متعة إضافية.»

ويمكننا قول أمر مشابه عن دراسة الأدب الإنجليزي؛ حيث يمكنها أن تضيف مستويات عديدة إلى متعة القراءة وخاصة معاودة القراءة، وهي تجعلك أيضًا جزءًا من مجتمع أدبي. وفي الواقع، تعد هذه أيضًا إحدى المُتَع الأساسية في الكتابة، فالكتابة من أكثر المِهَن التي تجعل صاحبها منعزلًا، ولكن الكاتب نادرًا ما يكون وحيدًا على مستوى فكره وعقله، فهو يستمتع بصحبة الكُتَّاب الذين يحبهم. كان جون كيتس مصابًا بالدرن ومدركًا تمامًا لنهاية مرضه، ولكنه صرَّح في أحد خطاباته بأنه كان يجد عزاءه في التفكير في أن اسمه سوف يُوضَع «بين الشعراء الإنجليز» بعد وفاته.

حوار مع الراحلين

غالبًا ما يمتهن الكُتَّاب مهنة الكتابة لأنهم قُرَّاء متحمِّسون، والأعمال الأدبية التي يقتنونها تساعدهم على تشكيل الأعمال الجديدة التي يكتبونها، وذلك غالبًا من خلال مزيج من المحاكاة الواعية والاستغراق اللاواعي والمقاومة النشطة أو رد الفعل المعاكس. وتظل أشهَر الجمل عن العلاقة بين «التراث» الأدبي و«الموهبة الفردية» لمؤلف جديد هي ما قاله الشاعر والناقد تي إس إليوت:

> لا يوجد شاعر أو فنان من أي نوع ذا معانٍ خاصة به وحده، ولكن شأنه وقدْره يُقاسان بالمقارنة مع الشعراء والفنانين الراحلين. ولا يمكنك أن تقيِّمه وحده، بل عليك أن تضعه في مقارنة تبرز التضادَّ مع الراحلين، وإنني أقصد ذلك بوصفه أحدَ مبادئ النقد الجمالي لا التاريخي فحسب … وما يحدث عند إبداع عمل فني جديد يحدث في الوقت نفسه لكل الأعمال الفنية التي سبقتْه. وتشكِّل المعالم الحالية نسقًا مثاليًّا في ذاتها، ويعدل هذا النسقَ إدخال عمل فني جديد بينها (شريطة أن يكون جديدًا بالفعل) … فالحاضر يُغيِّر الماضيَ بالقدْر نفسه الذي يوجِّه به الماضي الحاضر.

«التراث والموهبة الفردية»، ١٩١٩

خضعت السياسة الضمنية الكامنة خلف احترام إليوت «للنظام» و«التراث» إلى دراسة متمعنة، ولكن الفكرة القائلة إن الشيء الجديد — الجديد حقًّا — يُغيِّر إدراكنا للشيء القديم؛ مبدأٌ فني ثابت لا يقبل الجدال؛ حيث يعتمد إبداع أدب المستقبل على حوار مع أدب الماضي.

لعلك تتعجب لسماع كلمة حوار، وتتساءل كيف يمكن لكُتَّاب الماضي أن يجيبوا عن أسئلة الحاضر. حسنًا، هذا بالضبط ما تتيحه لهم القراءة العميقة والتخيلية، ولذلك يعد الفن إحدى الطرق التقليدية لهزيمة الموت. وعندما يُلقِي ممثل بيتًا من إحدى مسرحيات شكسبير أو عندما تتناغم مع صوت جين أوستن المكتوب، يعود رجل تُوفي منذ أربعمائة عام أو امرأة تُوفيت منذ مائتي عام إلى الحياة مرة أخرى كما لو كان الأمر ضربًا من السحر، ولذلك غالبًا ما تكون قصائد رثاء الشعراء أقلَّ إثارة للحزن من مرثيات الأطفال أو ضحايا الحرب الكثيرين.

وهذا ما حدث من دبليو إتش أودن «في ذكرى دبليو بي ييتس» (١٩٣٩). ففي لحظة وفاة الشاعر «توقف تيار شعوره، وأصبح مِلكًا للمعجبين». ويتخيل أودن الشاعر كما لو كان شخصًا ذا إحساس عالي الجهد، وعندما تنقطع الكهرباء بالوفاة ينتقل التيار إلى قُرَّاء الشاعر، ثم تتحول الاستعارة ذاتها إلى صورة أخرى لفكرة لذرِّ رماد المتوفَّى:

إنه الآن مبعثَر في مائة مدينة
وممنوح برمته لعواطف غريبة لم يألفها ...
إن كلمات رجل ميت
لَتَتَّخذُ الآن قوالبها الحية في أحشاء الأحياء.

(ترجمة: وفيق يوسف)

وفي الوقت الذي كان أودن يكتب فيه كان جثمان ييتس يرقد في فرنسا (وأُعيد دفنه لاحقًا؛ حيث طالب في إحدى قصائده بأن يدفن تحت جبل بين بالبين، وهو جبل كان يحبه في غرب أيرلندا)، ولكن قصائده كانت تحيا بالفعل في العديد من الأماكن. فما إن يُنشَر عمل أدبي حتى ينتمي لقرائه وليس لمؤلفه. ثمة حقوق قانونية مقيِّدة بعض الشيء فيما يتعلق بإعادة إنتاج العمل الأدبي واستنساخه، ولكن لا يوجد تحكم من حيث حقوق التأليف والنشر في تفسيرات القراء واستبطانهم. وكثيرًا ما كتب ييتس معبِّرًا عن مشاعر مألوفة — تضرع من أجل ابنته، مرثيات في ذكرى أصدقائه والرفاق

الذين ضحَّوْا بحياتهم من أجل أيرلندا — ولكن الشِّعر يحيا عبر ما قد يطلِق عليه المحلل النفسي «الانتقال»؛ حيث يعاد تمثيل تأثيره عن طريق القراء الذين لا يعرفون الكاتب شخصيًّا. فعلى سبيل المثال يكتب شكسبير قصيدة حب، ولكنك عندما تقرؤها لمحبوبتك فهي تستسلم تمامًا لمشاعر غير مألوفة — مشاعرك ومشاعر محبوبتك — وتتخذ كلمات رجل ميت (مثل شكسبير أو ييتس) قوالبَها الحية في أحشاء الأحياء (القُرَّاء بعد وفاة الكاتب).

حول الشكل والأسلوب

قد تتمثل أول إجابة لك عن السؤال عن مفهوم الأدب في أن «الأدب هو الروايات والقصائد والمسرحيات»، وبالفعل تُعَدُّ كتابات جورج إليوت وتي إس إليوت وشكسبير أدبًا، ولكن جاكي كولينز روائية، و«جاك وجيل صعدا التل» قصيدة، وسيناريو فيلم الإثارة الذي قُدِّم العام الماضي نص سينمائي، فهل ترغب في إطلاق اسم الأدب على كل ذلك؟ إذا كانت دراسة الأدب تعني ببساطة دراسة الكلمات، فإن الإجابة لا بد أن تكون «نعم»؛ فالرواية الإباحية وأغنية الأطفال والفيلم الذي يحقق نجاحًا مدوِّيًا تتكون كلها من كلمات. ولكن الفيلم مختلف قليلًا؛ فهو يتكون من صور مرئية وحركات ومشاهد تُؤدَّى بالإضافة إلى الكلمات، ولكن الشيء نفسه ينطبق على الفرق بين مسرحية لشكسبير ورواية لجورج إليوت أو قصيدة لتي إس إليوت. وكذلك تختلف أغنية الأطفال قليلًا؛ فنحن لا نعرف مَنْ كاتبها، وغالبًا ما يكون انتقالها عبر العصور عن طريق الحفظ والتكرار لا النص المكتوب والنشر، فهي جزء مما نطلق عليه «التراث الشفهي»، ولكن كل أنماط الأدب المحلية القديمة لها أصول في التراث الشفهي.

أحيانًا ما تشير دراسة «الإنجليزية» في القرن الحادي والعشرين إلى دراسة كلمات اللغة الإنجليزية، وقد يكون موضوع الدراسة هو اكتشاف الدلالات أو «المعاني الكامنة» في الروايات الرومانسية الشعبية وأغاني الأطفال والمسلسلات التليفزيونية ولغة الإعلانات. ويمكنك أن تتعلم شيئًا عن التاريخ الثقافي عن طريق مقارنة الكلمات المكتوبة على ملصقات علب البقول المصنَّعة في الخمسينيات والثمانينيات من القرن العشرين والعَقْد الثاني من القرن الحادي والعشرين واكتشاف الفرق بينها. وهذا النوع من التحليل يُجرى بالفعل منذ الخمسينيات عندما نشر عالِم السيميولوجيا (واضع نظريات علم العلامات) الفرنسي رولان بارت كتابًا مفسِّرًا بعنوان «الأساطير» (١٩٥٧) استكشف فيه

المعنى الثقافي لكل شيء بدءًا من المصارعة وحتى مساحيق الصابون، وذلك بنفس الدقة والاهتمام اللذينِ كان المفكرون الفرنسيون يقصرونهما على الأعمال التراجيدية لجان راسين وروايات جوستاف فلوبير. ولكن لا أحد يرغب في الادِّعاء بأن الكلمات المكتوبة على ملصق عبوة البقول المعلبة ضربٌ من «الأدب»، بل إن المسميات الأنسب من ذلك التي كان لبارت وتابعيه السبق في إطلاقها على الفروع المعرفية هي «السيميولوجيا» و«الدراسات الثقافية»، وسوف تجد مقدمات قصيرة جدًّا لتلك الفروع المعرفية في أماكن أخرى، رغم أنْ لا شيء يمنعك من تطبيق بعض أساليبها في التحليل على النصوص التي تُسمَّى أدبًا بالمفهوم التقليدي للكلمة.

إذا كان الشكل العَروضي كافيًا لإنشاء مقطوعة شعرية، فلا بد أن تنضم قصيدة «جاك وجيل صعدا التل» إلى نفس الفئة مع شكسبير. وحيث إن كل الأطفال الصغار يستمتعون بالأغاني المقفَّاة، وكل الثقافات بها أغانٍ وقصص منظومة، فهذا الانضمام ليس بالأمر السيِّئ. ولكنني لم أستهلَّ الكتاب بالقول بأن أول لقاء لك مع الأدب الإنجليزي كان عندما هدهدتْك أمك على ركبتيها وغنَّتْ لك إحدى أغاني الأطفال، فالمقابل الإنجليزي لكلمة «أدب» literature مشتق من كلمة لاتينية تعني «خطابات»؛ أي إنها أشياء مكتوبة. والتعريف الذي أرغب في البدء به هو تعريف يشير فيه الأدب إلى شيء «مكتوب»؛ أي إن له كاتبًا. وبهذا التفسير، فإن «الأدب» الغربي لم يبدأ عندما نُقِلت شفهيًّا قصص حرب طروادة وعودة أوديسيوس إلى دياره في اليونان، ولكن عندما خطَّ كاتب تلك القصص على لفائف البردي ونسبها إلى مؤلف؛ ملحمتا «الإلياذة» و«الأوديسة» لهوميروس. وبعد فترة من قراءة أعمال هوميروس، حتى المترجمة منها، تشعر أنك تسمع صوتًا شديد التميز، رغم أن ثمة صِيَغًا مكررة مشتقة من التراث الشفهي (البحر الداكن كَلَون النبيذ)، ولكن القصيدة لها بنية ونغمة تجعلنا نصدق أننا على صلة مع وعي المؤلف، وأن ثمة دليلًا يقودنا في الرحلة.

تدل فكرة الأدب ضمنًا على وجود مؤلف، ولكن هل وجود مؤلف كافٍ لإنتاج أدب؟ هل يجب أن يُمنَح مؤلفو القصص الرومانسية العامة التي تباع في المتاجر الكبرى مكانًا على نفس الطاولة بجوار جين أوستن؟ تعتمد إجابة هذا السؤال على كَمِّ الوقت المتاح لديك؛ فقد نُشرتِ المئات من الروايات الرومانسية الشعبية في حياة جين أوستن، وتمنحك قراءة بعضها فكرة مهمة عن احتياجات مستهلكي الأدب في مطلع القرن التاسع عشر وكيف أجادتْ فنانة مركبة مثل جين أوستن توظيف تقاليد الأدب الرومانسي وفي الوقت

ذاته تفوقت عليها. ولكن من المستبعد أن تحصل على فوائد كبرى من إعادة قراءة الإصدارات المسلسلة من تلك الأعمال على غرار تلك الفائدة التي تحصل عليها من قراءة أعمال جين أوستن «مرارًا وتكرارًا».

بدلًا من القول إن «روايات ميلز وبون ليست أدبًا»، ربما يُفَضَّل القول إن «جين أوستن تكتب أدبًا جيدًا، ولكن روايات ميلز وبون أدب رديء»؛ فجين أوستن تكتب جملًا متقنة الصياغة وترسم شخصيات مركبة وتنسج حبكات روائية بارعة، بينما مؤلفو «ميلز وبون» يكتبون جملًا تافهة ومبتذلة ويرسمون شخصيات سطحية وينساقون وراء حبكات نمطية تفتقر إلى الإبداع. وقد يتيح هذا الفارق تقديم الفئة التي أطلق عليها جورج أورويل الأدب «الجيد الرديء» والتي ضم فيها مجموعة من القصائد البارزة ولكنها شديدة العاطفية والروايات الأدبية «المستغرقة في الخيال هربًا من الواقع» ولكنها جيدة الصياغة كالروايات الرومانسية وروايات الإثارة وجرائم القتل مجهولة الفاعل والخيال العلمي وقصص الرعب؛ حيث اعتبر «دراكولا» (١٨٩٧) لبرام ستوكر و«شرلوك هولمز» (١٨٨٧–١٩٢٧) للسير آرثر كونان دويل نماذج للأدب الرديء الجيد.

وتذكرنا شخصية أورويل أيضًا بأنه لا يكفي تعريف الأدب بأنه يتكون من الروايات والقصائد والمسرحيات، فلا يمكن بالتأكيد أن يكون أورويل قد كتب أدبًا عندما اختار شكل الرواية مثل «الخروج إلى الهواء الطلْق» (١٩٣٩) و«مزرعة الحيوانات» (١٩٤٥) ورواية «١٩٨٤» (١٩٤٩)، بينما لم يكتب أدبًا عندما اختار شكل المذكرات والتحقيق الصحفي مثلما فعل في «متشردًا في باريس ولندن» (١٩٣٣) و«الطريق إلى ويجان بير» (١٩٣٧) و«الحنين إلى كاتالونيا» (١٩٣٨). غالبًا ما يُبنَى الخيال على الواقع، وقد تستخدم الكتابات الواقعية نفس التقنيات الأدبية الخاصة بالكتابات الخيالية وتُكتب بنفس البراعة. ولم يُصبح أورويل هو أورويل لاختياره «الشكل» الأدبي، ولكن لتميز «أسلوبه» و«تعبيره» الأدبي.

عادة ما يعتمد النقد الأدبي في الحكم على الأعمال المكتوبة لا على أساس «ما يقال» ولكن على أساس «كيف يقال». وليس مستحيلًا على الإطلاق أن يُكتَب بحث علمي أو كُتَيِّب ديني أو سياسي أو مجلد في القانون أو مقال في جريدة أو حتى دليل تشغيل بأسلوب أدبي جذاب؛ حيث يمكن قراءة «اللفياثان، أو الأصول الطبيعية والسياسية لسلطة الدولة» لتوماس هوبز (١٦٥١) و«أصل الأنواع» لتشارلز داروين (١٨٥٩) باستمتاع كبير بالأسلوب الذي كُتبا به. وعلى النقيض من ذلك، فإن الأسلوب الشديد

التعقيد لبعض الأعمال الأدبية قد يكون عائقًا مؤكَّدًا أمام الاستمتاع بها. ودائمًا ما يكون الحكم على الأسلوب أمرًا شخصيًّا؛ حيث يعتقد بعض الناس أن فلاديمير نابوكوف الروسي المولد هو صاحب أفضل أسلوب في الروائيين الكاتبين باللغة الإنجليزية في القرن العشرين، بينما يجد آخرون أسلوبه متحذلقًا أكثر من اللازم.

يعد تحليل التأثيرات الأسلوبية المحلية أحد المكونات الرئيسة في الدراسة الأدبية للنصوص المكتوبة، ولكن الخطوة الأكثر إمتاعًا تأتي مع تمييز صوت المؤلف؛ فمؤلفو «الأدب» يقومون بأكثر من مجرد الاهتمام باختيار الكلمات وشكل الجُمل ومنحنى الحوار أو السرد، فهم يبتكرون صوتًا مكتوبًا له شخصية مميزة. «يمكننا أيضًا أن نبدأ بخطابات هيلين إلى شقيقتها»، هنا تحمل افتتاحية رواية «نهاية هاورد» (١٩١٠) البصمة المميِّزة لصوت إي إم فورستر؛ خجول، منكر لذاته، ذو نظرة ساخرة، شديد الوعي بالتشوُّش الذهني والارتباك والصعوبة التي نواجهها نحن البشر — أم تُرى هل كان فورستر يقصد «نحن الإنجليز»؟ — في التواصل بعضنا مع بعضٍ. وكان العنوان المؤقت لقصيدة «الأرض الخراب» (١٩٢٢) لتي إس إليوت التي تمثل الثراء الأسلوبي «أصواتٌ شتَّى لضمير واحد». وتكمن مهارة الكُتَّاب العظام في إحياء أصوات متعددة بنفس القدر من الإقناع، ولكن مع الإبقاء على بصمة صوتهم المميزة في الوقت ذاته. وكتب كاردينال نيومان في «فكرة جامعة» (الجزء الثاني، ١٨٥٨) قائلًا: «إن الأدب لا يعبر عن الحقيقة الموضوعية — كما يطلق عليها — بل عن الحقيقة الشخصية، ليس الأشياء بل الأفكار ... إن الأدب هو الاستخدام الشخصي أو الممارسة الشخصية للغة ... والأسلوب هو تفكير يُصَبُّ في اللغة.»

أدب القوة

عرَّف «قاموس اللغة الإنجليزية» لمؤلفه د. جونسون (١٧٥٥) الأدب بأنه «التعلم أو جملة ما أنتجتْه مهارة الإنسان من ضروب المعرفة». وعندما شرع إيزاك دزرائيلي في جمع مجموعة مؤلفات تُدعَى «طرائف الأدب» عام ١٧٩١، كان يعني بهذا العنوان «مجموعة من المعارف الطريفة». وإذا أخذنا عينات عشوائية من موضوعات متجاورة بين طرائفه، فلن نجد علاقة «أدبية» موحدة في الحال، مثل «عادات إقطاعية»، «جان دارك»، «مقامرة»، «تناسخ الأرواح»، «الآداب الإسبانية». وتشير كلمة «أدب» في الأصل

إلى المجال الذي كان يُعرف باسم «الآداب الرفيعة»، وهو يشمل أعمال الفلسفة الأخلاقية والطبيعية والتاريخ والجغرافيا وفقه اللغة والمزيد.

وعندما انتهى تجميع قاموس أكسفورد للغة الإنجليزية في نهاية القرن التاسع عشر، كان قد ظهر معنًى جديد أكثر تقييدًا للفظة الأدب، ألا وهو: «الكتابة التي تستدعي التفكير فيها بما لها من جمال الأسلوب أو التأثير العاطفي.» وقد ارتبط ظهور تلك الفئة الخاصة من الكتابة بمصطلح جديد وهو «الجمالي»، وهو المصطلح الذي نشأ لأول مرة في ألمانيا في القرن الثامن عشر، وكان صامويل تايلور كولريدج أكثر مَن قام بمحاولات لجعله متداولًا في إنجلترا. وعلم الجمال هو فن الحكم على الأشياء الجميلة.

ورغم أن كولريدج كان رائد النقد الجمالي، فقد ظل استخدامه لمصطلح «الأدب» بالمعنى التقليدي. وفي كتابه الذي يحمل عنوان «سيرة أدبية: صور من حياتي وآرائي الأدبية» (١٨١٧)، يشير إلى «الأدب المهذب» على طريقة مصطلح «الآداب المهذبة» الذي يرجع إلى القرن الثامن عشر. وفي الفصل الحادي عشر من الكتاب يشير إلى مسألة إذا ما كان من الممكن امتهان صناعة الكتابة أو احترافها، وهنا نجد الأمثلة التي يضربها كولريدج «للأداء العظيم في الأدب»، وهم شيشرون (سياسي ومعلم أخلاقي وخطيب روماني قديم) وزينوفون (مؤرخ وكاتب سِيَر إغريقي قديم) والسير توماس مور (مؤرخ وعالم لاهوت وسياسي ومؤلف «المدينة الفاضلة»، وهي دراسة/عمل ساخر/خيالي عن طبيعة المجتمع المثالي) والسير فرانسيس بيكون (سياسي ومؤرخ وكاتب مقالات وواضع نظريات قانونية ومؤلف دراسات عن المجتمع والمعرفة والأساطير ورائد المدرسة التجريبية) وريتشارد باكستر (عالم دين بيوريتاني وكاتب سيرة ذاتية) وإرازموس داروين (شاعر قام بتحويل المعرفة العلمية، وخاصة المتعلقة بعلم النبات وعلم الحيوان، إلى الصورة الشعرية) وويليام روسكو (كاتب سِيَر وشاعر وواضع نظريات قانونية ومؤلف كتيبات مهمة عن مناهضة العبودية). وتُعَدُّ معظم كتابات هؤلاء المؤلفين هادفة من الناحية التاريخية أو الأخلاقية أو العلمية أو السياسية أكثر منها من الناحية الجمالية أو من الأدب بوصفه أحد «الفنون الجميلة».

في سلسلة من المقالات التي نُشرتْ في «مجلة لندن»، وهي ساحة تضم الكثير من أفضل الكتابات الجديدة في مطلع العشرينيات من القرن التاسع عشر، قام توماس دي كوينسي (متعاطي الأفيون الإنجليزي) بخطوة جذرية جديدة؛ حيث عرَّف الأدب بوضعه

«في مقابل» المعارف العامة المكتوبة. وكطريقة جزئية للتعامل مع مجلدات الأدب الكاملة بالمعنى الأصلي الواسع للكلمة، توصَّل دي كوينسي إلى تعريف جديد أكثر دقة:

> إنَّ كلمة «الأدب» مصدر أبدي للالتباس؛ فهي تُستخدم بمعنيين، وهذان المعنيان قابلان للخلط بينهما. فبالمعنى الفلسفي للكلمة، يُعَدُّ الأدب النقيض المباشر والمناسب لكتب المعرفة. ولكن بالاستخدام الرائج فهو مجرد مصطلح ملائم للتعبير على نحو شامل عن إجمالي كتب أي لغة.
>
> «رسائل إلى شاب أُهمِلت تربيته»، «مجلة لندن»، ١٨٢٣

يشمل المعنى الرائج مئات الآلاف من المجلدات التي جعلتْ دي كوينسي يشعر بالحزن كلما دخل مكتبة كبرى وأدرك أن الوقت لن يمهله إلَّا لقراءة نسبة ضئيلة منها. وبهذا المعنى، فإن الأدب قد يضم «قاموسًا، كتابًا في قواعد اللغة، كتابًا في قواعد الهجاء، دليلَ إحصاءات سنويًّا، دستور أدوية، تقريرًا برلمانيًّا، نظامًا للطب البيطري، دراسة عن لعبة البلياردو، جدول القضايا في محكمة، إلخ.» ومن ناحية أخرى، فإن ما يطلِق عليه دي كوينسي «المعنى الفلسفي» يجب أن يَستبعِد كلَّ ذلك حتى «الكتب ذات المكانة الأكبر» ككتب التاريخ وأدب الرحلات، أو في حقيقة الأمر «كل الكتب التي تفوق فيها أهمية الموضوع المراد نقله الطريقة أو الأسلوب المتَّبع.» «الأدب» إذن هو الكتابة التي يجب الحكم عليها طبقًا لمعيار الشكل ذي الأهمية؛ أي على أساس التأثير الجمالي أكثر من التأثير المعرفي.

وفي صياغة مستحدثة ملهمة وضع دي كوينسي «كتب المعرفة» معًا في كفة واحدة أسماها «اللاأدب». ما هو إذن النقيض من المعرفة الذي يعرِّف ماهية كتب الأدب؟ من الإجابات المحتملة أن نقول عن الأدب ما قيل غالبًا عن «الشعر»، فثمة مقولة قديمة تؤكد أنه في حين أن وظيفة الكتابة بوجه عام هي نقل الحقيقة، فإن الهدف المباشر للشعر هو نقل المتعة، وطبقًا لهوراس من روما القديمة، فإن فن الشعر يهدف إلى التعليم والإمتاع. كان د. جونسون يتبع هذا المبدأ التقليدي عندما قال إن الهدف من الكتابة هو التعليم بينما الهدف من الشعر هو التعليم عن طريق الإمتاع، ولكن بالنسبة إلى دي كوينسي فإن المتعة «نقيض مبتذل» للمعرفة، فالمتعة مشابهة للَّهْو الفارغ، ونحن لا نقرأ «الفردوس المفقود» لهذا السبب. «وفي تلك الحالة، فإن النقيض الحقيقي للمعرفة ليس

«المتعة» بل «القوة». فكل ما هو أدب يسعى إلى نقل القوة، وكل ما ليس أدبًا يسعى إلى نقل المعرفة.»

تلك هي صيغة دي كوينسي النهائية؛ فالأدب يجعل قُرَّاءه «يشعرون بقوة وبوعي حيوي بالعواطف التي لا توفر لنا الحياةُ العادية مجالًا للشعور بها إلا نادرًا أو لا توفره أبدًا، وهي تلك العواطف التي كانت من قبل نائمة ولم تكن ظاهرة في الوعي.» وأول الأمثلة التي يطرحها دي كوينسي حول قوة الأدب هي مسرحية «الملك لير» لشكسبير في المشهد الذي يواجه فيه العاصفة: «وهكذا فقد رُوِّعتُ فجأة وانتابني شعور بأن العالَم لا نهاية له بداخلي.» أما المثال الثاني فهو يوضح فكرة الأدب بوصفه نقيضًا للعلم، فبينما يعتمد كاتب يسعى للمعرفة كالفيلسوف لايبنتس على العلوم الرياضية من أجل الكتابة عن الفضاء، فإن أشكال ميلتون العملاقة في «الفردوس المفقود» تحول الفضاء من مفهوم هندسي إلى قوة حية: «فقد تحوَّل على يديه من كونه شيئًا يمثَّل بالرسوم التخطيطية إلى عامل حيوي مؤثِّر في العقل البشري.»

كتب دي كوينسي في رسالته الرابعة من «رسائل إلى شاب» قائلًا إن «المعنى الصحيح لكلمة أدب هو مجموعة من أعمال الفن الإبداعي»، وكان استخدام كلمة «إبداعي» فيما يتعلق بالخيال أمرًا مستحدثًا تمامًا في مطلع القرن التاسع عشر. ربما كان دي كوينسي يفكر في الدعوى السامية التي افتتح بها وردزوورث قصيدته الموجهة إلى الرسام بنجامين روبرت هايدون «نبيلةٌ هي دعوانا يا صديقي! الفن الإبداعي.» ولما كان دي كوينسي يعمل على تنمية إيمان كلٍّ من وردزوورث وكولريدج بالدعوى النبيلة للشاعر، فقد عرَّف الأدب بأنه «مجموعة من أعمال الفن الإبداعي» تحديدًا، وكان أول مَن وضع له هذا التعريف الذي أصبح واسع التأثير ومؤثِّرًا جدًّا؛ فيمكنك أن تطلق عليه عن جِدٍّ مُبتَكِرَ مسمَّى «الأدب».

الأعمال المعتمَدة وذخائر الأدب

من المقولات التي لا يمكن الاعتراض عليها بشأن الأدب الإنجليزي أنه مادة للدراسة في شهادة إتمام الدراسة الثانوية في كلٍّ من المستويات العادية والمتقدمة في المناهج الدراسية المعتمدة حكوميًّا في بريطانيا، وهو أيضًا اسمُ مقرَّرٍ دراسي في العديد من الجامعات في عدد من الدول حول العالم. ومن الإجابات البسيطة نظريًّا، ولكنها قد تكون مفيدة جدًّا، عن السؤال حول ماهية الأدب الإنجليزي أن «الأدب الإنجليزي هو المحتوى المقرر

للدراسة في المقررات المدرسية والجامعية الذي يحمل عنوان الأدب الإنجليزي.» فإذا كان العمل موجودًا في أحد المناهج، فإن ذلك يعني صلاحيته كي يكون أدبًا، وإلا فلا. وهي خطوة تنحو بالتعريف عن عملية إنتاج العمل، وأين كُتب العمل ومَنْ كتبه وبأي لغة كُتِب، وإذا ما كان مكتوبًا بأسلوب جيد واهتمام وصوت مميز أم لا، إلى الاستهلاك؛ هل يباع مجهزًا للتدريس؛ أي إنه حافل بالمقدمات النقدية والملاحظات التفسيرية ووصف للموضوعات النصية وقائمة بالمراجع من دراسات العلماء؟ هل يُسوَّق بوصفه أحد كلاسيكيات بنجوين أو كلاسيكيات أكسفورد العالمية؟ هل يستحق التحليل الدقيق في الصف المدرسي والدراسة النقدية في حالة الخضوع للاختبار؟ هل يمكن لدارسي الأدب الإنجليزي في المستويات المتقدمة أن يحصلوا على درجة الدكتوراه بالكتابة عنه؟

الكلمة التي تُستخدم أحيانًا لوصف الكتب الموجودة في أي منهج دراسي هي «الأعمال المعتمَدة»، وأحيانًا يقال إن الأدب الإنجليزي مرادف للأعمال المعتمدة. وربما يتعيَّن على المرء أن يتخيَّل مؤتمرًا افتراضيًّا لكل أساتذة الأدب الإنجليزي في العالَم يعملون فيه كهيئة اختبارات عالمية تحدد قائمة النصوص المفروضة للدراسة بعد ساعات (أو بعد أعوام؛ كي نكون أكثر واقعية) من المناقشة، وهي — كما اتفقوا — الكتب التي استحقتْ مكانة عالية في الأدب وكانت صاحبة الريادة فيه.

وتتضح المغالطة في ذلك التصور عندما نفكر في أصل كلمة «الأعمال المعتمدة»، ففي عام ٣٩٣ ميلادية وافق مجمع هيبو الكَنَسي تحت سلطة القديس أوجسطين على قائمة الكتب المعتمَدة التي تشكِّل العهدَ الجديد، ومنذ ذلك الحين، اعتُبرتْ كل الأناجيل والرسائل الإنجيلية الأخرى مُلفَّقة أو مُنتَحَلة، وهكذا أُغلقتْ لائحة الأسفار المعتمدة في العهد الجديد، رغم أن مارتن لوثر حاول — أثناء حركة الإصلاح الديني في القرن السادس عشر — إزالة رسائل العبرانيين ويعقوب ويهوذا وسِفْر يوحنا. وظلت أسفار العهد القديم غير مستقرة لفترة أطول، ولكن في عام ١٥٤٦ وضح عقائديًّا (بالنسبة إلى الكنيسة الرومانية الكاثوليكية) في مجمع ترنت. وأصبحتِ الأسفار المعتمدة في كنيسة إنجلترا — والتي تختلف قليلًا — ثابتة بعد ذلك بسبعة عشر عامًا من بين أحكام العقيدة الأنجليكانية التي يبلغ عددها تسعة وثلاثين حكمًا.

ولا تكمن مشكلة المؤتمر الافتراضي المزعوم لأساتذة الأدب الإنجليزي في أنهم لا يملكون السلطة التي يملكها مجمع ترنت فحسب، بل أيضًا في أن الأدب الإنجليزي ككل لا يزعم أنه يقدم وَحْيًا إلهيًّا، ولا ينتمي للماضي السحيق فحسب، كما هو الحال

في نصوص الكتاب المقدس المعتمدة. وثمة أعمال جديدة لديها «القدرة» على بلوغ تلك المكانة «المعتمَدة» لاحقًا تُنشَر كل يوم، وتنفَد طبعات الأعمال القديمة ويمضي وقتها وتُحذف المناهج الدراسية، وتُصبح أعمالٌ قديمة أخرى، لطالما كانت مهملة، موضعَ إعجاب؛ حيث كان ثمة وقت تُقدَّم فيه مسرحيات بومونت وفليتشر على المسرح أكثر من مسرحيات شكسبير، وفي حياة ويليام بليك كانت كُتبُه التنبُّئِيَّة المكتوبة يدويًّا لا تجد أكثر من حفنة قُرَّاء، ولكنها الآن نبعٌ لصناعة ثقافية مهمة، ونُشِرت عشرات القصائد الرائعة لجون كلير لأول مرة بعد وفاته بأكثر من مائة عام. وظلت «الأعمال المعتمَدة» في الأدب الإنجليزي في القرنين السابع عشر والثامن عشر لفترة طويلة تتكون من أعمال الرجال فحسب تقريبًا، ولكن في أواخر القرن العشرين أُعيدتْ طباعة الكثير من الروايات والمسرحيات والقصائد الرائعة للنساء مرة أخرى. لا يوجد في تاريخ تكوين الأعمال اللاهوتية المعتمدة مثل تلك التقلبات المتطرفة والسريعة. وتفرض دورة مبيعات الكتب في مكتبة الأدب الإنجليزي ضرورة التعامل بحرص مع فكرة الأعمال الأدبية المعتمدة بصورة السلطة والاستقرار اللذين تطرحهما.

تعطينا الشعبية النسبية لمسرحيات بومونت وفليتشر من ناحية وشكسبير من ناحية أخرى على مسرح لندن (كان تأثير بومونت وفليتشر أقوى في ستينيات القرن السابع عشر، وأصبحت السيادة التامة لشكسبير منذ ثلاثينيات القرن الثامن عشر) مصطلحًا أفضل من «الأعمال المعتمدة» وهو «ذخائر الأدب». فالمسرحية أو مقطوعة الأوبرا تصبح من الأعمال الكلاسيكية عندما تظل في ذخائر الأدب فترة طويلة. وتختفي بعض الأعمال المعمَّرة الصامدة بمرور الوقت، بينما يقوم المخرج المسرحي البارع بإعادة إحياء الجواهر المفقودة.

وفي القرن الثامن عشر، حاول الكثير من الناشرين تثبيت ذخائر الأدب عن طريق نشر طبعات متعددة المجلدات من كتاب «الشعراء الإنجليز»، واعتُمِد كتاب د. جونسون الذي يحمل عنوان «حياة الشعراء» بوصفه مقدمة إلى مثل تلك المجموعات، ولكن في مطلع القرن التاسع عشر ظهرتْ مجموعات جديدة تضم شعراء أحدث وتتجاهل العديد من الشعراء القدامى. وتتطور ذخائر الأدب الإنجليزي وتُشكِّلها أساسًا قُوَى السوق؛ أي إذا ما كان العمل قويًّا بما يكفي كي يخاطب عصرًا لاحقًا ويكسب جمهورًا ويحقق مبيعات للناشرين.

وتؤدي الآراء النقدية المتطورة دورًا مهمًّا ولكنه ليس الوحيد على الإطلاق في تلك العملية، مثل الذخائر الداخلية لمسرحيات شكسبير. ففي عام ١٨١٩ أكَّد مقال في «مجلة

بلاكوود إدنبره» أن أعظم مسرحيات شكسبير التراجيدية الأربع هي: «هاملت» و«الملك لير» و«ماكبث» و«عطيل»، وفي عام ١٩٠٤ أيَّد الناقد المؤثِّر إيه سي برادلي هذا الرأي عن طريق تخصيص محاضراته المنشورة التي تحمل عنوان «تراجيديا شكسبير» لتلك المسرحيات مطلقًا عليها «الأربع الكبرى». وطوال مائتي عام ظلت تلك المسرحيات تحظى بمكان في الذخائر المسرحية وفي المناهج الدراسية، بينما لم تحظَ مسرحيات مثل «تيمون الأثيني» و«تيتوس أندرونيكوس» بذلك المكان. ولكن لاحقًا أصبحتْ «روميو وجولييت» أكثر مسرحيات شكسبير التي تُعرَض على المسرح، رغم أن برادلي والعديد من المحللين الأكاديميين الآخرين كانوا يأنفون منها إلى حدٍّ ما (فالمراهقون الذين يعيشون قصة حب ليسوا موضوعًا صالحًا لتراجيديا ناضجة، أليس كذلك؟) وفي الوقت ذاته، فإن «تيتوس أندرونيكوس» أصبحتْ مؤخرًا من أكثر المسرحيات التي يستمتع بها الطلاب ويحبونها؛ مما أدهش معظم دارسي شكسبير الذين وُلِدوا قبل عام ١٩٥٠. وقد واصلتِ الذخائر الدراسية والمسرحية سَيْرها معًا؛ ففي كلٍّ من الدراسة والمسرح تعد مسرحية «تيتوس أندرونيكوس» محورية، بينما تظل مسرحية «تيمون الأثيني» هامشية.

لم تتشكل ذخائر الأدب الإنجليزي على يد النقاد وصانعي الآراء ودُور النشر والمكتبات المنتشرة وقوانين حقوق النشر والتأليف ولجان المعاينة والفحص فحسب، بل أيضًا عن طريق الكُتَّاب أنفسِهم؛ إذ تعمل عمليات الترجمة والمحاكاة والاستيعاب والتفاعل على استرجاع أدب الماضي ومن ثم إعادة إحيائه، وهذا، مرة أخرى، هو حوار الأدب مع الموتى، وهي موهبة إليوت الفردية في تعديل التراث.

ظلال المستقبل

كتب بيرسي شيلي قائلًا إن الشعراء هم «كهنة ذوو إلهام غير مفهوم، وهم مرايا للظلال العملاقة التي يُلقِيها المستقبل على الحاضر» («دفاع عن الشعر»، ١٨٢١). وإذا لم يكن الوضع كذلك، فلن يكون أدب الماضي سوى مجموعة من الوثائق التاريخية. وبالطبع، فإن أدب الماضي هو بالفعل مجموعة من الوثائق التاريخية التي تستحق الدراسة التاريخية ويمكن استيضاحها بسهولة عن طريق تطبيق المنهج التاريخي، ولكن فكرة الأدب بالمعنى الخاص لدى دي كوينسي تحوي داخلها إيمانًا بقدرة الإنسان على ألَّا يتقيد بحدود التاريخ والزمان والظروف.

ويكمن تناقض الأدب في حضور المؤلف وغيابه في آنٍ واحد، فمن ناحية يُستدل على العمل بهُوية المؤلف المميزة، والتي أُطلِق عليها «الصوت المكتوب»، ومن ناحية أخرى كما يقول أودن فإن المؤلف يصبح هو ومعجَبوه واحدًا؛ حيث كتب أودن في مرثية ييتس نفسها قائلًا: «إن الشعر لا يجعل الأشياء تحدث.» ويعود بعد عدة أسطر قائلًا: «إنه يبقى/إنه طريقة تحدُث بها الأشياء، إنه فم!»

الأدب فم: فهو ذلك النوع من الفن الذي يستخدم الكلمات بدلًا من الصور (الفنون المرئية) أو الموسيقى، ولكن الأدب العظيم يشترك في بعض الخصائص الجوهرية مع الأعمال الفنية العظيمة في الوسائط الأخرى. فإذا لم يكن ألبرت أينشتاين قد توصل إلى معادلة «الطاقة = الكتلة × مربع سرعة الضوء» كان شخص آخر سيقوم بذلك بعدها ببضعة أعوام، وإذا لم يكن ثمة تشارلز داروين كان الفضل سيعود لألفريد والاس في اكتشاف أن التطور يعمل عن طريق الانتقاء الطبيعي طبقًا للمواءمة مع البيئة. ولكن إذا لم يكتب ميلتون «الفردوس المفقود» فلم يكن شخص آخر لِيكتبها، وإذا لم يكن ثمة بتهوفن كان تاريخ الموسيقى الغربية بأكمله سيختلف.

من القواعد الأساسية في العلم قابلية التحقق وقابلية التكرار والاستنساخ؛ حيث يجب أن يتمكن الباحثون الآخرون من التحقق من الأدلة التي اعتمدتَ عليها وتكرار النتائج التي حصلتَ عليها عندما يقومون بنفس التجربة التي قمتَ بها. ومن القواعد الأساسية في الفن عدم قابليته للتحقق وعدم قابليته للتكرار أو الاستنساخ. فرغم أن الأعمال الفنية غالبًا ما تهدف إلى إخبارنا بشيء عن العالم فليس من الضروري أن تكون قابلة للتحقق، وهي لا تعتمد على «الدليل»، وبالفعل فإن إحدى طرق وصفها هي أنها عوالم «ثانية» أو «أخرى» أو كما نقول الآن «افتراضية». ورغم أن الأعمال الفنية يجب أن «يُعاد إنتاجها» آليًّا حتى يصبح لها أي تأثير مستمر، فإنها لا يمكن «استنساخها»، وتلك هي الفكرة المهمة الكامنة خلف الدعابة في قصة خورخي لويس بورخيس التي تحمل عنوان «بيير مينار مؤلف دون كيخوتة» (١٩٤١). ومينار هو كاتب قصصي فرنسي في القرن العشرين ينغمس تمامًا في عالم «دون كيخوتة» لميجل دي ثربانتس من القرن السابع عشر لا ليترجم العمل فحسب، بل أيضًا ليُعيد إحياءه، وينجح بالفعل في نهاية الأمر عن طريق ترجمته حرفيًّا إلى اللغة الإسبانية الأصلية في القرن السابع عشر. وهكذا فإن بورخيس يضرب عصفورين بحجر؛ فمن ناحية فإن نسخة مينار تصلح لإثبات تميز عمل ثربانتس فحسب (فعندما سُئل الملحِّن روبرت شومان عن «مقصده»

من إحدى مقطوعات البيانو التي ألَّفها، يقال إنه قد عزفها مرة أخرى)، ولكن من ناحية أخرى، فإن إعادة إنتاج العمل في سياق ثقافي مختلف يُغيِّر معناه (فالكلمات التي لم تكن عتيقة عند ثربانتس أصبحتْ مهجورة عند مينار).

يتأثر الأدب دائمًا بالسياق الاجتماعي والتاريخي، فلا يوجد نشاط بشري لا يتأثر بهما، ولكن الخاصية المميِّزة للعمل الأدبي الخالد على وجه التحديد هي قدرته على «مقاومة» السياق الخاص بالفترة التي يُصنَع فيها، بل أيضًا مقاومة عِلْم مؤلفه ونواياه. وقد علَّق جون كيتس في أحد الخطابات قائلًا: «إن الأمور التي أفعلها جزئيًّا بطريقة عشوائية يؤكدها فيما بعدُ حكمي في كثير من سمات اللياقة.» أي إن الفنانين لا يتحكمون تمامًا في العمليات التي أتتْ بإبداعاتهم إلى الوجود، وبالنسبة إلى كيتس، فتلك هي الخلطة السحرية للفن. ومن وجهة نظر الكاتب فإن العمل الأدبي نفسه هو ما يقوم بدور المتحكِّم، لا السياق التاريخي أو الأيديولوجي للفترة التي يُصنَع فيها كما يرى بعض النقاد العصريين.

والعمل الأدبي حقًّا له حياة مستقلة بذاته، مثل تمثال بيجماليون في الأسطورة الإغريقية، وتُعَدُّ قصيدة كيتس «أغنية إلى وعاء إغريقي» تأملًا في تلك الفكرة. وبمعنًى غامض نوعًا ما، فإن العمل الفني يصنع شكلَه الخاص؛ ومِن ثَمَّ فإنه يصنع مستقبلَه بعد أن يغادر يدَ الفنان. ويقول كيتس أيضًا إن «ما هو إبداعي عليه أن يبدع نفسه.» وحتى إن كان على سبيل المجاز فحسب، فإن العمل الفني العظيم كائن حي رغم كل شيء، وتتحدد عَظَمته عن طريق قدرته على التطور — كما تفعل الكائنات الحية الناجحة — عن طريق التكيف مع الظروف الثقافية الجديدة، وهو يحيا كي يواجه المستقبل الذي يُلقِي بظلاله على نشأته.

الفصل الثالث

بداية ظهور الأدب الإنجليزي

المسألة الأيرلندية

في عام ١٩٦٩ ابتاع الشاعر الأيرلندي شيموس هيني لنفسه هدية في عيد الميلاد؛ كتابًا بعنوان «أهل المستنقعات» للكاتب بي في جلوب، وهو كتاب يتناول موضوع اكتشاف هياكل لأجسام بشرية ترجع إلى عصر ما قبل التاريخ، محفوظة في مستنقعات الدنمارك. نشأ هيني في مزرعة وكان يشعر برباط قوي مع حياة الأرض، والقصيدة المميزة في مجموعته الشعرية الأولى «وفاة محبٍّ للطبيعة» (١٩٦٦) تحمل عنوان «الحفر». أصبح هيني مفتونًا بصورة أهل المستنقعات: انتمائِهم للأرض، فنائِهم (فأجسادهم تحمل علامات المِيتة العنيفة) وخلودهم (احتفاظهم بالشكل البشري على مدار آلاف الأعوام) في آن واحد، وكتب مجموعة من القصائد المستوحاة منهم. وفي قصيدة «العقاب»، يُجري قياسًا بين جثة إحدى سيدات المستنقع التي ضُحِّيَ بها من أجل بعض الطقوس وبين معاملة فتيات الروم الكاثوليكيات في بلفاست، اللواتي كنَّ يُغطَّيْنَ بالقار ويُقَيَّدْنَ بالسلاسل في الشُّرَف الأمامية؛ عقابًا لهن على مواعدة الجنود البريطانيين، وذلك في فترة «الاضطرابات» التي كان يُكتَب فيها. وقد اكتسب هذا القياس التشبيهي قوة، ولا سيَّما من الإهانة الإنجليزية المستمرة؛ حيث كان يُطلَق على الأيرلنديين «ساكنو المستنقعات».

وبوصفه كاتبًا أيرلنديًّا يكتب باللغة الإنجليزية، كان هيني شديدَ الإدراك لأن لغته التي يتحدثها والتراث الأدبي الذي كان ينخرط فيه ينتميان إلى شعبٍ استولى على الأراضي الأيرلندية وقمَع الشعب الأيرلندي. كان إدموند سبنسر، الشاعر «القومي» في عصر الملكة إليزابيث الأولى، مسئولًا حكوميًّا في أيرلندا، وكتب حوارًا سياسيًّا بعنوان «نظرة لدولة أيرلندا الحالية» يدافع فيه الصوت المهيمن عليه عن القمع العنيف للأيرلنديين

المتمردين (رغم أن القصة أكثر تعقيدًا من ذلك؛ فالروح العدائية لدى سبنسر لم تكن موجَّهة إلى الغالِيِّين الأيرلنديين الأصليين قدْر ما كانت موجَّهة إلى «الإنجليز القدامى» — الأنجلوساكسونيين — الذين استوطنوا أيرلندا منذ القرن الثاني عشر، وهي لمحة مبكرة من الخوف الإمبراطوري الدائم من تحول المستوطنين المستعمِرين إلى أبناء للبلاد). وثمة قصيدة أخرى لهيني تحمل عنوان «صنيع الاتحاد»، وهي تدمج ببراعة بين الانضمام الرسمي لأيرلندا وبين الإخضاع الجنسي لخادمة أيرلندية على يد الشاعر الاستبدادي الإليزابيثي السير والتر رالي.

وفي قصيدة «مومياء تولوند»، يشق هيني طريقه وسط بلدة أهل المستنقعات:

ناطقًا الأسماء
تولاند، جروبال، نيبيلجارد،
مراقبًا الأيدي الممتدة
لأهالي البلدة،
الذين لا يعرف لغتهم.
هنا في يوتلاند
في الأبرشيات القديمة التي تُفني الرجال
سوف أشعر بالضياع،
حزينًا وفي وطني.

«النجاة من الأزمة»، ١٩٧٢

إنه في يوتلاند من حيث أتى الأنجلوساكسونيون: الموطن الأصلي للعرق الذي سوف يطرد السلت؛ قومه. وهكذا فهو «يشعر بالضياع» ولكنه في الوقت ذاته «في وطنه». قد تكون تلك هي الحالة الدائمة للشاعر، ولكن في عام ١٩٦٩ كان الإحساس المزدوج بالانتماء وعدم الانتماء شديدَ القسوة على كاثوليكي رصين ينتمي لأيرلندا الشمالية. كان هيني رجلًا فصيحًا مفوَّهًا، وكان يفتتن بأصوات الأسماء التي أُعطِيتْ لأهل المستنقعات كما يفتتن بالأسماء الأيرلندية القديمة في بلاده، ولكنه لم يكن يكتب باللغة الغاليَّة، وهكذا تصبح «الأيدي الممتدة» هي أيادي «مواطني بلاده» يعاتبونه على عدم معرفته بلغته الأم. وبعد ذلك بعدة أعوام، كتب برايان فريل صديق هيني مسرحية شديدة التأثير عن إعادة رسم خريطة أيرلندا بأسماء بريطانية جديدة («التراجم»، ١٩٨٠). وفي

القصائد التي جمعتْ في ديوان «الشمال» (١٩٧٥) نجد أن لدى هيني شعورًا غامرًا بالقلق من أن كتابته بالإنجليزية ربما تُعتبر مشاركة في الخيانة.

على أحد المستويات، هو يتساءل عن احتمالية أن يكون أحد أبناء المستنقعات شاعرًا أو حارسًا للأرض واللغة أو وعاءً للحفاظ على حكايات القبيلة، فهذا كان الدور الأصلي للشعراء كما أقرَّ سبنسر نفسُه بنبرة من الحسد في «نظرة لدولة أيرلندا الحالية»:

> ثمة فئة من الناس بين الأيرلنديين يُطلَق عليهم الشعراءُ المَلْحَمِيُّون وهم بديل عن الشعراء، وتتمثل مهمتهم في نشر المدح أو الذم في قصائدهم وأشعارهم، وهم يتمتعون بمكانة عالية وتقدير بالغ بين الناس؛ حتى إنَّ أحدًا لا يجرؤ على إثارة غضبهم.

السلت

ثمة تاريخ قديم يكمُن خلف هذا كله، حقيقة مُخزية للنسخة الإنجليزية من التاريخ الأدبي، وهي أنه قبل الإنجليز كان يوجد السلت، وكانت قصائد السلت — لا قصائد الغزاة الأنجلوساكسونيين المتأخرين — هي المُعادل القومي لمجموعة هوميروس التي بُنيَتْ عليها الحضارة الإغريقية. وتعد النسخة الأسطورية من شاعر الملاحم السلتي ملمحًا رئيسًا في تاريخ الأدب في تلك الجزر، وكانت القيثارة التي صاحبتْ أغنية الشاعر الملحمي رمزًا قويًّا ودائمًا، وخاصة في ويلز وأيرلندا، ولكن لما كانت حضارة السلت شفهية فإن قصائد الشعراء الملحميين لم تُدوَّن لعدة قرون.

وفجأة قال مارلو: «وهذا أيضًا أحد الأماكن المظلمة على الأرض» (جوزيف كونراد، «قلب الظلام»، ١٩٠٢). وللمفارقة، فبقدر ما كانت بريطانيا ستصبح يومًا إمبراطورية اتخذت من روما القديمة قدوة لها، فإن أقدم نص مكتوب حول بريطانيا العظمى لم يكتبه أحد أبناء البلد بل قائد حملة عسكرية استعمارية. وقد ابتكر يوليوس قيصر في الكتاب الخامس من «الحروب الغاليَّة» صورة دائمة لسكان الجزيرة المثلثة بعيدًا عن الساحل الشمالي لبلاد الغال: «إن كل البريطانيين في واقع الأمر يصبغون أنفسهم بالخشب الذي يسبب لونًا مائلًا إلى الزرقة، وهكذا يكتسبون مظهرًا أكثر إفزاعًا أثناء القتال، وهم يُطيلون شعورهم ويحلقون أجسامهم بالكامل ما عدا الرأس والشارب.» وقد أخفق قيصر في إنشاء مستعمرة في بريطانيا العظمى، على الرغم من أنه انتزع اتفاقًا على دفع

أموال الضرائب لروما. أما أولوس بلاوتيوس الذي قاد قوة غازيَة بعد ذلك بقرن تقريبًا في عام ٤٣ ميلادية فقد كان أكثر نجاحًا؛ حيث دخلتْ في أعقابه الطرق والقصور وحمَّامات السباحة والأسوار لإبعاد البيكتس الذين يعيشون في الشمال وأخيرًا المسيحية، وسوف تصبح المقاومة البريطانية للغزاة الرومانيين جزءًا من الأسطورة القومية في القرون التالية. وأثناء حكم الملك جيمس الأول لإنجلترا، الذي كان أيضًا جيمس السادس ملك اسكتلندا وكانت لديه آمال في توحيد مملكتيه لإنشاء «بريطانيا» جديدة، أوحت المقاومة السلتية للاستعمار الروماني لشكسبير بحبكة مسرحيته «سيمبلين» (حوالي ١٦١٠)، ولجون فليتشر بحبكة مسرحيته «بوندوكا» (حوالي ١٦١٣، وهي طريقة مختلفة لكتابة اسم بوديكا).

ومع ذلك، فمن المهم أن الرومان لم يغزوا أيرلندا قط؛ مما يعني أن تراث الشعر الملحمي للسلت كان لا يزال حيًّا عندما حوَّل القديس باتريك أيرلندا إلى المسيحية في القرن الخامس. وشرع الرهبان المتعلِّمون في تدوين قصص الحضارة القومية والمحافظة عليها، ومنها سلاسل الشعر الملحمي؛ مثل سلسلة أولستر، أو سرد مآثر كوشولين وحركة «الفينيان» والإخبار عن فين أو فيون أولًا بين صفوة المحاربين التابعين لملك الملوك الأيرلندي.

لم يخترق الرومان ولا الموجة التالية من الغزاة — وهم الأنجلوساكسونيون — اسكتلندا أو أعماق ويلز؛ ومِن ثَمَّ عاشتِ القصص السلتية في تلك الأراضي أيضًا، ومرة أخرى، لم تُدوَّن تلك القصص لمئات الأعوام. وتخبرنا مجموعة «مابينوجيون» الويلزية التي تعني «تعليمات لصغار الشعراء الملحميين» عن بوي أمير دايفد وبرانوين ابنة لير، وتظهر تلك المجموعة في مخطوطة تعرف باسم «كتاب هرجست الأحمر» الذي يعود إلى أواخر القرن الرابع عشر. وفي اسكتلندا توارثت الأجيال قصصًا عن مآثر أويسين المحارب والشاعر الأسطوري في القرن الثالث وابن فين (فينجال).

لطالما كانت ترجمة تلك الملاحم المهمة إلى اللغة الإنجليزية — أو بالأحرى، التصرف الحُرُّ فيها وإعادة استنباطها — ملمحًا مهمًّا للعديد من فترات النهضة السلتية. وفي عام ١٧٦٠ وبعد إخفاق مشروع اليعاقبة السياسي لإعادة ملوك أسرة ستيوارت إلى العرش، حاول رجل اسكتلندي يُدعَى جيمس ماكفرسون إطلاق ثورة ثقافية بدلًا من ذلك، ونشر كتابًا بعنوان «شذرات من الشعر القديم جُمِعتْ في مرتفعات اسكتلندا وتُرجِمتْ عن الغاليَّة أو الأيرس». وبعد أن استحثَّه نجاح تلك المبادرة أتْبعها بعد عامين

ب «فينجال: ملحمة شعرية قديمة في ستة مجلدات»، ثم أتْبعها في العام التالي لذلك بملحمة من ثمانية مجلدات تحمل عنوان «تيمورا»، ويُزعم أنها من أعمال أوسيان (أويسين) نفسه:

> هل تهب الرياح على درع فينجال؟ أو هل يُسمع صوت الماضي في قاعتي؟ …
> عاد الخريف برياحه أربع مرات وأثار أمواج بحر توجورما منذ أن كنت في هدير المعارك، وبراجيلا بعيدة للغاية!
>
> «وفاة كوشولين»

هل كان يمكن لماكفرسون أن يعوض عن النسخة البريطانية المساوية لهوميروس؟ ظن الكثيرون ذلك، ولكنَّ آخرين تشككوا في الأمر، وخاصة د. صامويل جونسون، وهو رجل إنجليزي رافض للثقافة الاسكتلندية. وعندما سئل: «ولكن، هل تعتقد بالفعل يا د. جونسون أن أي شخص اليوم يمكنه كتابة مثل هذا الشعر؟» أجاب قائلًا: «نعم، الكثير من الرجال والكثير من النساء والكثير من الأطفال.» وقد دُعي ماكفرسون كي يقدِّم النُّسَخ الأصلية واضطُر إلى أن يختلقها. أنشئتْ لجنة للتحقيق على الطريقة البريطانية التقليدية، وتوصلتْ إلى أن ماكفرسون قد أجرى تعديلات على مجموعة من الأشعار الغاليَّة التقليدية بتصرف (كبير) وأدخل بينها أجزاءً من تأليفه، وأقرَّ العلم الحديث النتائج التي توصلتْ إليها تلك اللجنة. ورغم أن قضية أوسيان لم تخدم حركة اليعاقبة، فإن السمو العاطفي للغة القصائد ساعد في صرْف اهتمام الشعر الإنجليزي بعيدًا عن النمط الكلاسيكي الحديث الذي ظلَّ مسيطرًا طوال معظم القرن الثامن عشر. وحاول ويليام بليك ابتكار نوع جديد تمامًا من الملاحم «البريطانية الأصلية» في قصيدتَيْ «ميلتون» و«القدس» عن طريق رفض الأنماط اليونانية اللاتينية ومحاولة المزج بين أسلوب أوسيان وأسلوب كتب العهد القديم.

وبعد ذلك بقرن، قامت النهضة السلتية في أيرلندا بدور أساسي في ظهور قومية ثقافية مقنَّعة معارِضة للحكم البريطاني. ومن الشخصيات البارزة في تلك الحركة أعضاء من حركة الهيمنة البروتستانتية الأنجلو-أيرلندية القديمة؛ مثل الليدي جريجوري التي ترجمت العديد من القصص عن البطل الأسطوري كوخولين، وويليام بتلر ييتس الذي نشر «الحكايات الخرافية والشعبية للفلاحين الأيرلنديين» (١٨٨٨) و«جولات أويسين وقصائد أخرى» (١٨٨٩) و«فجر السلت» (١٨٩٣). وفي عام ١٨٩٩، مُثِّلتْ مسرحيتُه

«الكونتيسة كاثلين» في المسرح الأدبي الأيرلندي الذي أسَّسه هو والليدي جريجوري. وفي ديسمبر ١٩٠٤، افتتح مسرح آبي «القومي» في دبلن أبوابه بحفل ثلاثي مكوَّن من مسرحية ييتس «على شاطئ بالي» (مسرحية حول كوخولين) و«كاثلين ني هوليهان» بالإضافة إلى «نشر الخبر» لليدي جريجوري، وهي مسرحية كوميدية تسخر من الطبقة الحاكمة الإنجليزية من خلال شخصية قاضٍ مغرور. وفي الليلة الثانية، استُبدلتْ بإحدى مسرحيات ييتس مسرحيةُ «في ظل الوادي» للكاتب جيه إم سينج، وهو كاتب مسرحي آخر ذو خلفية بروتستانتية مُوسِرة تحوَّل إلى القومية الثقافية الأيرلندية واستمد أعماله من الحكايات الشعبية، وفي حالته استمدها من حكايات جزر آران.

وفي قصيدة كتبها ييتس في ذكرى ميجور روبرت جريجوري ابن الليدي جريجوري، قال إن سينج قد وجد إلهامه «في واحد من أكثر الأماكن الحجرية المهجورة» الذي قَدِم إليه «قرب هبوط الليل على مجرًى مائي، عاطفي وبسيط كقلبه.» لم تقترن النهضة السلتية بالسياسة والقومية فحسب، بل أيضًا برغبة شاعرية في العودة إلى البساطة الريفية والإحساس المرهف مع ترسيخ الجانب الديني في المكان والمناظر الطبيعية.

الأنجلوساكسونيون

مع وصول الأنجلوساكسونيين في موجات متتالية من يوتلاند وأنجلن وساكسونيا وفريزلاند أحضروا معهم قصصهم الخاصة عن أبطالهم الأسطوريين، ولم تُدوَّن تلك القصص أيضًا إلا لاحقًا وأشهرها «بيوولف». وثمة جدل علمي قوي حول تاريخ تأليفها (هل هو القرن الثامن أم بعد ذلك بكثير؟) وتنتمي المخطوطة الوحيدة الباقية لأواخر القرن العاشر أو الحادي عشر، ولكنها اكتُشفتْ في القرن السادس عشر. وتجسِّد ملحمة «بيوولف» الشعر الإنجليزي القديم في أوج قوته، ولكن لأنها قد ظلت مجهولة فترة طويلة جدًّا وأحداثها تدور في إسكندنافيا، فإنها لم تؤثر على الأدب الإنجليزي حتى القرن التاسع عشر عندما ترجمت إلى اللغة الإنجليزية الحديثة. وفي العصور الحديثة، دُرِّست في الجامعات وتُرجِمت مرات عديدة، وأشهرها نسخة هيني تانب أتاحت له الفرصة كي يعقد صلحًا مع أساتذته الأنجلوساكسونيين، وذلك بعد المصالحة التي عقدت في اتفاق الجمعة العظيمة عام ١٩٩٩. وقد جذبتْه لغة القصيدة الراسخة وما بها من سجع ابتدائي: «تتمزق الأوتار/وتنفجر مواضع التقاء العظام.»

كان «أوسيان» شخصية وهمية إلى حدٍّ كبير، ومؤلف «بيوولف» مجهول، فمَن إذن أول شاعر إنجليزي يمكن تسميته — مثلما يمكن تسمية هوميروس — بالأب المؤسس الذي بدأ الرحلة من شعراء مجهولين ينشدون التراث الشفهي على مسامع مؤلِّفي «الأدب» المُوقَّرين؟

في إنجلترا الأنجلوساكسونية كانت الكتابة غالبًا حكرًا على الرهبان، وكانت معرفة القراءة والكتابة من اختصاص رجال الدين؛ أي القساوسة. ومِن ثَمَّ، فإن أقوى رواية عن أصل الأدب الإنجليزي توجد في أحد النصوص الكهنوتية التي كُتبت باللاتينية، وهو «التاريخ الكَنَسي للشعب الإنجليزي» لمؤلفه بِيد المُوقَّر (والذي يعتقد أنه قد كتب عام ٧٣١ ميلادية)، وهو تاريخ قومي ناشئ ينصبُّ الاهتمامُ الرئيسي فيه على الصراع بين المسيحية الرومانية والسلتية.

وطبقًا لبيد ففي وقت ما خلال أواخر القرن السابع عندما كان القديس هيلد رئيس دير ويتبي في الساحل الشمالي الشرقي لإنجلترا، كان يحيا رجلٌ يُدعَى كادمون يؤلف «أغاني دينية ورعة». درس كادمون الكتب المقدسة ومفسِّريها، محوِّلًا مقاطع من العهدين القديم والجديد «إلى أشعار شديدة البهجة ومثيرة للمشاعر باللغة الإنجليزية التي كانت لغته الأصلية.» ولم يتبقَّ من أعماله سوى مقطع واحد؛ حيث أتى زائر إلى كادمون في الحلم وأخبره بأن عليه أن ينظم شعرًا في مديح الخالق، وهذا هو ما كتبه:

علينا الآن أن نمدح حارس مملكة السماء
قوة ضابط المقاييس وإدراكه العقلي
صنع الأب المجيد والكل يتعجب
الرب الخالد، مغروس في المنشأ.
خلق أولًا لأبناء الأرض
السماءَ سقفًا، إنه الخالق المقدس
ثم الأرضَ الوسطى حارسةَ البشر
وبعدئذٍ صنع الرب الخالد
الأرضَ للبشر، إنه الأب القادر على كل شيء.

ومنذ بدايته في تلك السطور فإن الشعر الإنجليزي قد تردد صداه بلغة المديح والإعجاب، وأخذ الكُتَّاب على عاتقهم أن يكونوا حُماة «الأرض الوسطى» «المعرَّضة

للخطر». وتُحاكي الشرارة الإبداعية لدى الشاعر تلك الموجودة لدى الخالق، فثمة خيط ذهبي يربط بين كادمون وبين تعريف صامويل تايلور كولريدج الذي تلاه بما يزيد عن ألف عام للخيال الشعري بوصفه تكرارًا في العقل المحدود لفعل الخلق الخالد في «الكينونة» المطلقة.

في عصر كادمون كانت إنجلترا لا تزال منقسمة إلى عدة ممالك، وقد سبق اكتشاف الشعر الإنجليزي تكوين الأمة الإنجليزية، فمتى ظهر الأدب «القومي»؟

كان لدى ألفريد، مَلِك ويسكس من عام ٨٧١ وحتى ٨٩٩، مفهوم جديد لدَوْره المَلَكي. فقد طمح إلى التميُّز في «كلٍّ من الحرب والحكمة»، واعتبر أن واجبه لا يقتصر على الحفاظ على مملكته من قبائل الفايكينج فحسب، بل أيضًا إقامة مركز ثقافي في بلاطه والإشراف على إنشاء مركز أدبي إقليمي. وقد ترجم (أو ربما فوَّض بالترجمة آخرين) الكتاب المقدس (نسخة نثرية من المزامير الخمسين الأولى) ونصوصًا مسيحية لاهوتية وعملية («مناجاة» لأوجسطين و«العناية الرعوية» لجريجوري) وفلسفة الرواقية الحديثة الرومانية («عزاء الفلسفة» لبويثيوس الذي سيترجمه تشوسر بعد ذلك بقرون عديدة). وقد بدأتْ مقدمة كتاب بويثيوس بالجملة التالية: «إن المَلِك ألفريد هو مَن ترجم هذا الكتاب، ونقله من اللاتينية إلى الإنجليزية كما يبدو أمامكم الآن. وهو يعمد أحيانًا إلى الترجمة الحرفية وأحيانًا ترجمة المعنى كي ينقل النص بأقصى قدْر من الوضوح والإفهام، مع أخذ العوامل الدنيوية المشتِّتة المتعددة والمتنوعة التي شغلتْه كثيرًا — سواء من ناحية العقل أم الجسد — في الاعتبار.» وفي الألفية التالية، سار كلٌّ من الملكة إليزابيث الأولى والملك جيمس الأول على خُطا الملك ألفريد بوصفهم ملوكًا يكرِّسون وقتًا للقراءة والكتابة والترجمة. ولطالما كانت الترجمة، التي سوف يُقسِّمها الشاعر جون درايدن في القرن السابع عشر إلى «ترجمة حَرْفية» و«إعادة صياغة» أكثر تحررًا و«محاكاة» إبداعية، مشروعًا دائمًا في الأدب الإنجليزي.

ورغم أن ألفريد ربما كان أول مَن أنشأ ذخيرة من الأدب باللغة الإنجليزية، فإنه لم يكن مَلِكًا للأرض كلها، فطبقًا لإحدى القصائد في «السجل التاريخي الأنجلوساكسوني» حدث في عام ٩٣٧ أن:

أثيلستان الملك،
السيد وسط النبلاء،
مانح السِّوار،

وسيد البارونات،
هو وشقيقه
إدموند أثلينج،
الذي جنى مجدًا
في المعارك يدوم أبد الدهر،
ذبحا بحد السيف
في معركة برونانبر،
أوقفا حائط الدروع،
قطَّعا خشب الزيزفون،
مزَّقا دروع المعركة؛
ابنا إدوارد بسيوف مطروقة.

«معركة برونانبر»، ترجمة ألفريد لورد تينيسون، ١٨٧٦

في تلك المعركة التي جرتْ أحداثها في موقع مُختَلَف في شأنه (وأغلب الظن أنها دارت في برومبورو على جزيرة ويرال)، هزم جيش ساكسوني تحالفًا من الفايكينج والاسكتلنديين والأيرلنديين. ومنذ ذلك الحين أصبح أثيلستان حفيدُ ألفريد أولَ مَلِك لإنجلترا بأكملها، ولكن الهوية الثقافية لأرضه ظلت هجينة. ورغم أن الأنجلوساكسونيين كانت لهم الغلبة، فإنهم تزاحموا مع تراث أبناء البلد من السلت والغزاة الإسكندنافيين والمبشِّرين المسيحيين. وعندما أتى النورمان عام ١٠٦٦ كانت الصورة قد ازدادت تعقيدًا.

بعد غزو النورمان

يتضح ملتقى الأنواع المختلفة من التراث العرقي واللغوي لأقصى درجاته في قصص بروتس مؤسس بريطانيا الأسطوري وقصص ملكها النموذجي آرثر؛ حيث تفوقت روما القديمة على اليونان عن طريق إعلان أصولها الأسطورية في هروب إينياس من طروادة، وبعد سقوط الإمبراطورية الرومانية استخدم المؤرخون البريطانيون نفس الوسيلة لتأكيد أصلهم العريق. وتُقابلنا تلك القصة لأول مرة في «تاريخ البريطانيين» لنينيوس في القرن التاسع، ويقصها علينا على نحو أكثر تأثيرًا في «تاريخ ملوك بريطانيا» جيفري أوف مونموث في القرن الثاني عشر. ولما كان رجلًا ويلزيًّا في أكسفورد عندما كانت إنجلترا

يحكمها النورمان، فقد حاول جيفري التفوق على الساكسونيين عن طريق التأكيد على عراقة السلت الأرفع مقامًا.

في تلك الرواية، أُعطي البريطانيون نفس أصول الرومان، وقتل بروتس — حفيد إينياس — والده مصادفةً وذهب إلى المنفى، وقابل آخِرَ بقايا العِرْق الطروادي وحرَّرهم من الإغريق وقادهم في رحلة إلى جزيرة ألبيون الشمالية البعيدة التي كانت غير آهلة بالسكان ما عدا القلة الأخيرة من سلالة قديمة من العمالقة، ثم هبطوا في توتنس جنوب غرب البلاد وأعاد بروتس تسمية الجزيرة باسمه وأصبح أتباعه يُعرفون بالبريطانيين. ثم يستعرض جيفري باختصارٍ ألفَيْ عام من التاريخ البريطاني الأسطوري، وتضم سلالة الملوك التي افتتحها بروتس ملوكًا عديدين سوف يقدَّمون في الدراما في عصر الملكة إليزابيث والملك جيمس الأول، مثل لوكراين وجوربوداك وفيريكس وبوريكس ولير وسيمبلين. وينتهي الكتاب بوفاة آرثر أعظم هؤلاء الملوك وبالنبوءة القائلة بأن نسله سوف يعود للحياة يومًا ما. ومثل أنصار أسرة تيودور بعد أربعة قرون، فقد أشاروا إلى الأصل الويلزي لهنري السابع بوصفه دليلًا على أن تلك السلالة الجديدة تتكون من أصل آرثري حقيقي وفي النهاية وحشي/طروادي.

كانت سلالة بروتس أسطورة، ولكن رواية جيفري استمدت نقاطًا كثيرة من التاريخ الحقيقي، فقبل أن يغير الرومان اسمها إلى لوندينيوم استمدت أول مدينة بريطانية اسمها من قبيلة محلية قوية تدعى ترينوفانتس، وهكذا أمكننا إعادة تفسير اسم ترينوفانتيام بأنه تروينوفانتم؛ أي طروادة الجديدة. ويقول إدموند سبنسر في الكتاب الثالث من القصيدة الإليزابيثية «ملكة الجن»: «انحدر البريطانيون النبلاء من الطرواديين الجسورين/وبُنِيَتْ تروينوانت من رماد طروادة القديمة البارد.»

كُتِب تاريخ جيفري بأسلوب النثر اللاتيني، ونقله إلى الشعر الفرنسي ويس الذي أهدى قصيدته «حكاية بروت» إلى الملكة إليانور (زوجة هنري الثاني) عام ١١٥٥. وفي عام ١٢١٥ تقريبًا، ترجمها إلى الإنجليزية الوسطى القديمة رجل يدعى لايامون «رجل القانون» الذي كتبها بلهجة الأراضي الوسطى الغربية في إنجلترا التي لا تزال تحمل رائحة اللغة الإنجليزية القديمة. احتفظ لايامون ببعض العناصر القوية من أسلوب شعر الجناس الاستهلالي القديم، وعلى غير المتوقع لم يستخدم سوى عدد قليل من الكلمات ذات الأصل الفرنسي، حتى عندما كانت ترجمته حرفية بعض الشيء، كما

توسَّع في المادة المتاحة له وارتجل فيها مثلما فعل عندما قدَّم نبوءة العودة بعد وفاة آرثر:

حتى بعد تلك الكلمات أتى زورق صغير
مرتحلًا في البحر تتقاذفه الأمواج
وبه امرأتان في قمة الأناقة،
أخذتا آرثر في الزورق ودخلتا بجواره
وأرقدتاه ببطء ثم رحلتا.
ثم تحقق ما قاله مرلين من قبل،
سيكون ثمة أَسَف غير محدود عند رحيل آرثر،
وما زال البريطانيون يصدقون أنه حيٌّ
يعيش في أفالون مع أجمل الجنيات،
ودائمًا ما ينتظر البريطانيون الوقت الذي يعود فيه.
ولكن لم يولد بعدُ مَن يُمكِنه
إخبارُنا بالمزيد عن حقيقة آرثر،
ولكن كان ثمة ساحر يدعى مرلين
أعلن بالحرف أن آرثر سوف يأتي عونًا للإنجليز،
وطالما كانت أقواله صحيحة.

وبينما تبدو ترنيمة كادمون كما لو كانت بلغة أجنبية، فإن استخدام عبارات مثل: «امرأتان في ذلك المكان» في «حكاية بروت» للايامون بدأ يبدو شبيهًا باللغة الإنجليزية الحديثة. وفي ذلك التحول من البريطانية إلى الإنجليزية — يتوقع لايامون — أحد مظاهر الصراع السائدة في التاريخ القومي.

سوف يعود المَلِك آرثر بالفعل ولكن بطريق غير مباشر؛ ففي القرنين الثاني عشر والثالث عشر ظهرت حكايات فرسان المائدة المستديرة على الطريقة الفرنسية الرومانسية، وأبرزها ما كتبه كريتيان دي تروا، ثم أصبحت شيئًا أساسيًّا لإحياء شعر الجناس الاستهلالي الإنجليزي في القرن الرابع عشر، وذلك قبل أن تتعرض لأهم عمليات التنقيح في قصة توماس مالوري النثرية التي ترجع إلى القرن الخامس عشر وتحمل عنوان «وفاة آرثر»، والتي جمعتْ بين المصادر الفرنسية والإنجليزية، بالإضافة إلى

تطويرات من ابتكار مالوري. وقد ضَمِن النص المطبوع لويليام كاكستون الذي يرجع لعام ١٤٨٥ توزيعًا على نطاق أوسع مما كان متاحًا في ثقافة المخطوطات اليدوية.

وفي القرون التالية عاد الشعراء إلى قصة آرثر، ومنهم ويليام وارنر (ألبيون، إنجلترا القديمة) وإدموند سبنسر (ملكة الجن) في القرن السادس عشر، وجون ميلتون في القرن السابع عشر (كان قد خطط لكتابة ملحمة عن الملك آرثر قبل أن يستقر على الموضوع الإنجيلي «الفردوس المفقود»)، ولورد تينيسون في القرن التاسع عشر (أناشيد الملك)، وسايمون آرميتاج في القرن الحادي والعشرين (ترجمة «السير جاوين والفارس الأخضر» و«القصة المسجوعة لوفاة آرثر»). وبالنسبة لآرميتاج، وهو شاعر مِن يوركشير على غرار تيد هيوز وتوني هاريسون، تجسد قصة رحلة جاوين المحفوفة بالمخاطر من كاميلوت إلى كنيسة الفارس الأخضر لهجة شعبية تنتمي إلى شمال إنجلترا:

عابرًا هولي هيد قدومًا إلى الشاطئ
في صحراء ويرال التي تخلَّى الإله والصالحون ...
عن أهلها صِعَاب المِرَاس
إنه هنا يتشاجر مع الأفاعي والذئاب المُزَمْجِرة
إنه هنا يشتبك مع الرجال المتوحشين الذين يسببون المتاعب في الجروف
أو مع الثيران والدببة والخنزير البري الغريب.

ترجمة سايمون آرميتاج، ٢٠٠٧

تشوسر مقابل لانجلاند

بُني الأدب الإنجليزي على النزاع بين المنتصر والمهزوم، بين المركز والأطراف، بين السلطة والتمرد؛ إذ يظهر فيه الروماني مقابل البريطاني، الساكسوني مقابل السلتي، النورماني مقابل الساكسوني، الكتابة باللاتينية أو الفرنسية مقابل الكتابة بالإنجليزية، البلاط مقابل الريف، الجنوب مقابل الشمال، الإنجليزية الفصحى مقابل اللهجة الإقليمية، لندن مقابل الأقاليم. ويتجلى العديد من مظاهر الصراع تلك بوضوح في التراث المتنوع لأعظم شاعرين في أواخر القرن الرابع عشر.

ولد جيفري تشوسر في لندن لأبٍ تاجرٍ للخمور، وعندما كان شابًّا قضى الخدمة العسكرية في فرنسا حيث أُلقي القبض عليه وطُلبتْ منه فدية، ثم حصل على رعاية

الرجل العظيم النفوذ جون أوف جونت، والذي أهدى إليه أشهر قصائده الأولى «كتاب الدوقة» (حوالي ١٣٦٨) في ذكرى بلانش أوف لانكستر زوجة جونت الأولى. وكانت فيليبا، زوجة تشوسر، شقيقة محظية الدوق. وبتلك العلاقات كان من السهل على تشوسر أن يحصل على بعض المناصب المرموقة في البلاط. وكانت المهمة التي قام بها في جنوا وفلورنسا في خدمة الملك في بداية السبعينيات من القرن الرابع عشر؛ ذات أهمية خاصة على صعيد تطوره الشعري؛ نظرًا لأنها أعطتْه الفرصة لاكتشاف ثروات الأدب الإيطالي. ويشير البعض إلى أنه ربما يكون قد قابل المؤلفين البارزين في عصر النهضة الإيطالية بوكاتشو وبترارك، رغم أن معظم الباحثين يتجاهلون ذلك الاحتمال. وعند عودته إلى لندن، حصل على منصب مراقب الجمارك ثم كاتب أعمال الملك.

كان الشعر بالنسبة لتشوسر إنجازًا وأداة لإبراز الذات، كان وسيلة للترقي في البلاط فضلًا عن كونه مهنة؛ حيث أفاد شعرُه نشاطَه المهني واستفاد منه؛ فقد تأثرت أعماله الأولى التي تزامنت مع علاقاته الفرنسية بالشعر الفرنسي (وخاصة الرؤيا العاطفية المجازية «قصة الوردة»)، بينما فترته الوسطى التي استمدت الإلهام من الرحلة لإيطاليا سيطرت عليها نسخته من قصة ترويلوس وكريسيدا التي كتبها محاكاة لمعالجة بوكاتشو لنفس الموضوع.

كان تشوسر دمثًا متعدد الثقافات واللغات، كان شاعرًا حديثًا واعيًا، وقبل كل شيء كان شاعرًا أوروبيًّا. وقد ذاع صِيتُ شعره وترجماته بين النخبة، وحتى عندما كتب «حكايات كانتربري» في أواخر حياته، وهي تحليل ساخر لأنماط الشخصية الإنجليزية التي يمثل كلٌّ منها دورًا مختلفًا أو «حالة» مختلفة في المجتمع، ظل يؤقلم النماذج الأوروبية ويحدِّث النماذج المتوارثة. ففكرة الحكايات المتعددة في نسيج واحد شامل مستمدة من «ديكاميرون» لبوكاتشو، وحكاية الفارس أُخذت من عمل آخر لبوكاتشو، وحكاية الطحان الفاسق كُتبت بأسلوب الحكاية الخرافية الفرنسية «فابليو»، وحكاية الراهب صِيغت طبقًا للمفهوم التقليدي للتراجيديا بوصفها سقوط العظماء، وحكاية قس الراهبة قصة رمزية أبطالها من الحيوانات على طريقة إيسوب، وزوجة باث شخصية إنجليزية هزلية استثنائية، ولكن افتتاحيتها وحكايتها تشتركان في نقاش جاد حول أدوار المرأة والسلوك المناسب لها، وهو نقاش يعتمد على مصادر مطَّلعة مثل البحث اللاتيني للقديس جيروم الذي يحمل عنوان «ضد جوفينيان».

ويعد ريتشارد الثاني (على غرار ريتشارد الثالث) أحد ملوك العصور الوسطى الذين عانَوْا من التأثير السلبي لأحداث أسرة تيودور، والصورة الذهنية الشائعة عنه



شكل ٣-١: جيفري تشوسر، في هامش مخطوطة «حكايات كانتربري» لإليزمير، إلى جانب «حكاية مليبي» التي يرويها الشاعر بنفسه.

مستمَدَّة من شكسبير: رجل ضعيف، منهمك في ذاته، أحاط نفسه بالمتملقين، وترك البلاد فريسة للدمار والخراب، وكان حتمًا أن يُطاح به في انقلاب قام به الرجل القوي هنري بولينبروك والد هنري الخامس صاحب الذكرى المجيدة. ولكن في الواقع قد تزعَّم ريتشارد الثاني ثقافة شديدة التعقيد داخل البلاط أوجد فيها تشوسر وصديقه جون جاور مكانًا للشعر.

وخارج نطاق البلاط كانت الأُمَّة قد بدأتْ تكتشف صوتها السياسي كما تثبت ثورة الفلاحين أو «الانتفاضة الكبرى» عام ١٣٨١ ومشروع «لولارد» لتحديث الدين وإدخال

مظاهر الديمقراطية عليه. والقصيدة التي تجسِّد تلك التطورات هي قصيدة ويليام لانجلاند التي تحمل عنوان «رؤيا بيرس الحارث» (حوالي ١٣٧٠–١٣٩٠). وتشهد حقيقةُ أن تلك القصيدة الطويلة لها عدة نسخ مختلفة والعشرات من المخطوطات المختلفة على شعبيتها وعلى أن لانجلاند الذي لا نعلم عنه شيئًا غالبًا لم يتوقف عن تنقيحها (على سبيل المثال، عن طريق حذف بعض الفقرات السياسية المحرِّضة بعد عام ١٣٨١).

يستغرق راوي القصيدة في النوم على تلال مالفيرن في أقصى غرب إنجلترا، ويرى رؤيا عن «حقل جميل مليء بالناس»، وهم شعب إنجلترا الذين يكتب لهم عن البحث عن الحياة التقية، وفساد الأغنياء والأقوياء، ومناصرة السيد المسيح للفقراء والمحرومين. ولما كان لانجلاند إنجليزيًّا أكثر منه أوروبيًّا، ومحليًّا وليس حضريًّا في كلٍّ من اللهجة ووجهة النظر، وتقيًّا وليس فاسقًا، فقد أصبح يُنظَر إليه بوصفه النقيض التام لتشوسر. وبالنسبة إلى جون بول في ثورة الفلاحين، ومرة أخرى بالنسبة إلى رجال «الكومنولث» البروتستانتيين المتطرفين في منتصف القرن السادس عشر، أصبح اسم بيرس الحارث مرادفًا للمقاومة الإنجليزية القوية للاستبداد، سواء الملكي أم الكنائسي، الذي يأتي من مراكز القوة.

كلمة الله

متى بدأ الأدب الإنجليزي إذن؟ مع شعراء السلت، أم مع يوليوس قيصر، أم مع كادمون، أم مع ألفريد، أم مع القصيدة التي احتفتْ بموقعة برونانبر وتوحيد أثيلستان للمملكة؟ أم إنه لم يبدأ إلا مع تطور اللهجة الجنوبية الشرقية للغة الإنجليزية الوسطى التي يجسدها تشوسر، والتي أصبحتْ أساس اللهجة الفصحى في اللغة الإنجليزية الحديثة التي يطلق عليها إنجليزية المَلِك أو الملكة، وذلك رغم التعديلات التي أُدخِلت عليها عن طريق التحول الكبير في الحروف المُصوِّتة الذي حدث في القرن السادس عشر؟ بالنسبة إلى أبناء العصر الإليزابيثي، كان تشوسر أبا الشعر الإنجليزي رغم أوروبيته الأكيدة.

وثمة طريقة أخرى لإجابة السؤال، وهي القول إنه في البدء كانت الكلمة، فقد ظهر الأدب الإنجليزي للوجود عندما تحولت الكلمة إلى كائن حي في اللغة الإنجليزية؛ أي عندما تُرجِم أهم كتاب في تاريخ العالَم إلى العامية.

كان كادمون أبا التفسير الإنجليزي القديم للكتاب المقدس، ويمكننا بالتأكيد القول بأن الأدب الإنجليزي لم يبدأ بالملاحم التي كُتبت على طريقة هوميروس في مدح الأسلاف وأنصاف الآلهة والأبطال والمحاربين، بل إنه بدأ بالإيمان المسيحي، بالثناء على الله. وقد تَرجَم بِيد المُوقَّر أجزاءً من الإنجيل، ونقل ألدهيلم شعر المزامير إلى اللغة الإنجليزية القديمة في أواخر القرن السابع. وفي القرن الحادي عشر أخذ ألفريك على عاتقه مهمة ترجمة أجزاء كبيرة من العهد القديم. وفي القرن الثاني عشر أصدر راهب يدعى أورم مجموعة من الترجمات والتفسيرات المختارة، ثم أتى مشروع جون وايكليف في القرن الرابع عشر: ترجمة الكتاب المقدس بأكمله من الترجمة اللاتينية إلى العامية، وكتب وايكليف قائلًا: «إن ذلك يساعد المسيحيين على دراسة الإنجيل بنفس اللغة التي يفهمون بها كلام المسيح على أفضل وجه.» مما أثار ذعر السلطات الكَنَسية.

يخبرنا الإنجيل كيف تحولت الكلمة إلى كائن حي عندما وُلِد المسيح لمريم العذراء. وبالنسبة للنساء في العصور الوسطى كانت القدوة الدينية مثل السيدة مريم أُمِّ الإله، والنساء من أمثال مريم المجدلية التي أحبَّتِ المسيح والقديسات اللواتي استشهدن باسمه، مصدر الإلهام للشروع في الكتابة؛ فأدب المرأة في تلك الجزر كان أصله يرجع إلى الصلوات والتأملات والاعترافات بالإيمان وأغاني المدح وأدلة الحياة التأملية مثل «أنكرين ويس» (القاعدة الرهبانية للناسكات في مطلع القرن الثالث عشر) و«تجليات الحب الإلهي» (العبادات الروحانية لجوليان من نوريتش في أواخر القرن الرابع عشر) و«كتاب مارجري كيمب» (سيرة ذاتية روحانية في مطلع القرن الخامس عشر).

في القرن السادس عشر أطلق البروتستانتيون الإنجليز على أنفسهم «أهل الكتاب»، وكان الكتاب الذي يقصدونه هو الإنجيل، ولا بد أن يكون أهل الكتاب بالضرورة معنيِّين بالأدب. ما هو الهدف من الأدب؟ إنه محاولة لإضفاء معنًى على حياة الإنسان، وهو أيضًا الهدف من الإنجيل. إنه تنظيم حياتنا عن طريق «القصص»، عن طريق بنية تتكون من بدايةٍ ووسطٍ ونهاية، الشعور بأن التفاصيل والأحداث الفردية يمكن جمعها في نموذج يشكل وحدة كاملة؛ بتلك المفاهيم فإن الإنجيل أدبي والأدب إنجيلي، و«العهدان القديم والجديد» كما كتب ويليام بليك «هما الدستور العظيم للفن.»

وقد اختُرِعت أداتنا الأولى لقراءة الأدب — وهي الهرمنيوطيقا أو فن التفسير — في المقام الأول بهدف تفسير الإنجيل. كان آباء الكنيسة يعلمون فنَّ التفسير الرباعي العددي الذي يتتبع فيه القارئ خيوطًا مختلفة للمعنى الحرفي (التاريخي)، والرمزي

(المعنى الروحي الأكثر سموًّا)، والمجازي (الدرس الأخلاقي)، والروحي (التفكير في الأمور المستقبلية والأخيرة). وقد أتاحتْ مرونة هذا الفن التفسيري قراءة النصوص الدينية بطريقة دنيوية والعكس، وأتاحتْ أيضًا للقصص الوثنية أن تُفسَّر مجازيًّا بلغة مسيحية على طريقة القرون الوسطى في «التأويل الأخلاقي» للحكايات الشهوانية في «التحولات» لأوفيد؛ مما يُبدِّد الجدلَ القائم في التراث اليهودي المسيحي والإغريقي الروماني الذي كان أحد جوانب القوة الإبداعية التي أضفتِ الحيوية على الأدب الإنجليزي.

ويُعَدُّ الإنجيل أيضًا عنصرًا أساسيًّا في الأدب الإنجليزي استنادًا إلى طبيعته التعددية العامة، ويُعطِي مزيجُه من الأساطير والتاريخ والقصص الرمزية وأمثلتُه ورسائلُه ونبوءاتُه (حتى في سِفْر نشيد الأنشاد الذي يتناول الحب الشهواني) نماذجَ سابقةً للتنوع الأسلوبي في «حكايات كانتربري» ومسرحيات شكسبير المجمعة والقصائد الغنائية لوردزوورث وكولريدج وعوليس لجيمس جويس والكثير من الأعمال الإبداعية الهجينة الأخرى.

طالما كانت الترجمة محورية للأدب الإنجليزي، وذلك ليس بسبب اللغات المتعددة على تلك الجزر فحسب، بل أيضًا لأنها محورية للإنجيل ذاته. كان المسيح وحَوَارِيُّوه يتحدثون الأرامية، ولكن كتابهم دُوِّن بالعامية الإغريقية التي تُرجِمتْ بدورها إلى اللاتينية على يَدِ جيروم، ومنذ ذلك الحين تُرجِم إلى الإنجليزية وأُعيدتْ ترجمتُه مرات عديدة. وكانتْ نسخة الإنجيل المعتمدة التي صدرتْ عام ١٦١١، وهي الاستثناء الذي يؤكد القاعدة التي يُقرُّها المثل القديم القائل بأن الأعمال الأدبية العظيمة لا تكتبها لِجَان، ردًّا جزئيًّا على ما اعتُبِر الابتداعات الخطيرة لترجمة جنيف التي قام بها بروتستانتيون متطرفون منذ جيل مضى وترجمة ويليام تينديل التي سبقت ذلك. ومن المطالب التي وردت في التعليمات التي أُعطيَت لمترجمي إنجيل الملك جيمس: «الاحتفاظ بالألفاظ الكنائسية القديمة؛ أي إن كلمة كنيسة لا تترجم جماعة المصلين.» والقصد هنا أنه في نسخة تينديل لم تترجم كلمة «إكليسيا» إلى «كنيسة» بل إلى «جماعة المصلين». هل الكنيسة مجسدة في الهيئة الكنائسية المتسلسلة أم في مجتمع الإيمان ككل؟ إنه سؤال لاهوتي وسياسي في الوقت ذاته وأمر يتعلق بالتفسير اللغوي والأدبي.

كان الإنجيل العبري الإغريقي نفسه يتكون من قصص من الماضي مُعدَّة للتفسير في الحاضر وتنطبق على الأفعال الإنسانية في المستقبل، وهكذا، فإن كل الترجمات منذ كادمون مرورًا بالنسخة المعتمدة وحتى آخر التحديثات قد فسَّرتِ النصوصَ القديمة

وتأثرتْ بالقوى التاريخية الراهنة في عصرها وراهنتْ على مستقبلها. ويمكننا قول الشيء نفسه عن الكلاسيكيات الأدبية؛ فالكُتَّاب يستجيبون لمجموعة معتمدة من الأعمال — أو بمعنًى عامٍّ فهم «يترجمونها» — من الماضي في ضوء حاضرهم على أمل أن تُقرأ في المستقبل. وفي حالة إنجيل عام ١٦١١ فقد سدد الرهان؛ فهو الكتاب الأكثر تأثيرًا على اللغة الإنجليزية والعقل الإنجليزي خلال الثلاثة القرون ونصفٍ التالية.

الفصل الرابع

دراسة اللغة الإنجليزية

الأدب في التعليم: من البلاغة إلى الخطابة

عندما ذهب كلٌّ من شكسبير في القرن السادس عشر وجون ميلتون في القرن السابع عشر وصامويل جونسون في القرن الثامن عشر إلى المدرسة، لا بد أنهم قد درسوا الأدب، ولكنه ليس الأدب الإنجليزي، بل كانت أدوات الدراسة اللغوية والأدبية كالقواعد اللغوية والبلاغة (تنظيم اللغة لأغراض الجدال القوي) وعلم العَروض (النظام العَروضي الذي يتكون منه الشعر) في صميم المنهج الدراسي. ولكن شكسبير وميلتون وجونسون درسوا قواعد اللغة اللاتينية وفن الخطابة لدى شيشرون والعَروض لدى بعض الشعراء مثل فرجيل وهوراس.

ومع حركة الإصلاح الديني في القرن السادس عشر، أصبح ثمة توسُّعٌ كبير في مدارس التعليم الثانوي للفتيان من الطبقات المتوسطة في المجتمع. وكانت القواعد تعني قواعد اللغة اللاتينية، والهدف من دراستها هو إعطاء الطلبة القُدْرة على التمكُّن من اللغة وإتقانها. أما البلاغة، فكانت تعني تعلُّم كيفية تنظيم حديثك: الحجج المؤيدة والحجج المعارضة وضرب الأمثال والبرهنة والاستنتاج، وهي تعني تقوية استعاراتك وإنشاء صور بلاغية متقنة وتعلم مئات الخطط (الأنماط اللفظية) والعبارات المجازية (تحريف المعاني المبتكر).

عندما يقول الملك هنري الرابع في مسرحية شكسبير: «قَلِقًا يظلُّ الرأسُ الذي يرتدي تاجًا.» فإنه يستخدم «المجاز المرسل»، وهو صورة بلاغية من الاستبدال يرمز فيها «الرأس» إلى الملك ويرمز «التاج» إلى فكرة السلطة. والخصوصية الناتجة قوية وبارزة، وذلك على النقيض من أية صيغة عامة (مثل: «أصحاب النفوذ والسلطان يصعب عليهم

الخلود للنوم.») وعندما يبدأ ميلتون مرثاته التي تحمل عنوان «ليسيداس» بقوله: «ولكن مرة أخرى، يا أكاليل الغار، ومرة أخرى.» فهو يستخدم «التكرار»، وهو مخطط تتكرر فيه نفس الكلمات في بداية التعبير ونهايته، ويساعد تأثير الصدى في حفظ البيت بسهولة. وعندما يرغب ألكسندر بوب في المُجاورة بين الجادِّ والتافِه في قصيدته «اغتصاب خصلة شعر» تساعده في ذلك صورة بسيطة يُطلق عليها «زيوجما» أو العبارة الجامعة التي يشير بموجبها فعل واحد إلى اسمين: «أو لطخ شرفها أو قماشها المطرز الجديد ... أو تفقد قلبها أو عِقْدها في حفل راقص.» حيث تُحدِث الأداة البلاغية تأثيرًا هجائيًّا. وعندما يتجاهل وردزوورث وادي شاموني في المجلد السادس من «المقدمة» كي يشاهد «مجموعة ساكنة من الأمواج الضخمة»، فإنه يجمع بين مصطلحات متناقضة، فكيف يمكن للموجة أن تكون ساكنة؟ وتعرف تلك الصورة باسم «الإرداف الخلفي»، وهي مثالية لاستحضار مفارقات الإدراك.

شكَّلت البلاغة كلًّا من الفكر والفن التكويني الإنشائي، وكانت تُدرَس بوصفها إعدادًا للحياة في خدمة الدولة. وقد تلقَّى أبناء الطبقة الوسطى من أمثال ويليام شكسبير وجون ميلتون تدريبًا في فنون اللغة كي يصبحوا محامين أو رجالَ دِين أو قساوسة في كنيسة إنجلترا أو سكرتارية للساسة، ولكن ثورة تيودور التعليمية كانت لها نتيجة غير مقصودة، فقد استغلَّ الكثير من الفتية حادِّي الذكاء مواهبَهم في مجالات مختلفة تمامًا؛ كشعراء وممثلين وكُتَّاب مسرحيين، وساهمتْ مسرحياتهم وقصائدهم في بناء الأمة عن طريق إحياء التاريخ والأساطير التي شكَّلت إدراك الشعب الإنجليزي لهويته، ولكن أيضًا عن طريق التجسيد الدرامي للصراعات في الحياة العامة والخاصة؛ حيث أُسقِط الطغاة وفُضِح مصدِّرو الأحكام الأخلاقية بوصفهم منافقين وثارتِ الزوجات على أزواجهن، وقام الشعراء والكُتَّاب المسرحيون أيضًا بمساهمةٍ كبرى في نشأة الحريات الحديثة.

لم يصبح الأدب الإنجليزي نفسه موضوعًا للدراسة الأكاديمية الرسمية حتى النصف الثاني من القرن الثامن عشر. فعندما دُعِي الفيلسوف آدم سميث لإلقاء مجموعة من المحاضرات العامة عن «البلاغة والأدب الجميل» في إدنبره في أواخر الأربعينيات من القرن الثامن عشر، خالف العادة المُتَّبَعة وتحدث باللغة الإنجليزية مستخدمًا العامية بالإضافة إلى أمثلة رومانية قديمة من التقنيات البلاغية والمحسِّنات اللفظية. وحذا هيو بلير حذو سميث عندما عُيِّن أستاذًا للبلاغة والأدب الجميل في جامعة إدنبره عام ١٧٦٠، وعند تقاعده نشر بلير محاضراته التي صدرتْ منها عشرات الطبعات وظلتِ المقدمة

الأكاديمية التقليدية إلى فن النقد الأدبي لما يزيد عن نصف قرن، وانتشرتْ دراستها على نطاق واسع خاصة في الولايات المتحدة.

وفي غضون ذلك في إنجلترا كان مَن يتَّفِقون مع أحكام كنيسة إنجلترا فحسب هم مَن يُمكِنهم الالتحاقُ بجامعتَيْ أكسفورد وكامبريدج القديمتين؛ حيث كانت لغة الدراسة هي اللاتينية ومنهج الإنسانيات يقتصر على القدماء. ومِن ثَمَّ، فقد وضع المعارِضون للدِّين أو «المنشقُّون» عنه مقررات أكاديمية خاصة بهم يدرس فيها «الأدب الجميل» باللغة الإنجليزية، وكان تدريس ما نطلق عليه الآن الأدب الإنجليزي إحدى مهام جون أيكين عندما تولَّى وظيفة مدرس الأدب الجميل في أكاديمية وارينجتون عام ١٧٥٨، وأصبحتِ ابنتُه أنا ليتيشا أيكين (لاحقًا أنا باربولد) شاعرة ومحررة ذات شأن وشعبية، بالإضافة إلى كونها مدافعة عن الثورة الفرنسية ومؤيدة متحمسة لإلغاء تجارة العبيد ومن أوائل محللي الروايات المؤثرين؛ حيث ساهمتْ مجموعتُها من المختارات الأدبية المكوَّنة من خمسين مجلدًا بعنوان «الروائيون البريطانيون» والتي نُشرت عام ١٨١٠ أكثر من أي كتاب آخر في تكوين ذخائر الأدب القصصي الإنجليزي.

وخلف أيكين في تدريس الأدب بأكاديمية وارينجتون العالِم واللاهوتي المتطرف جوزيف بريستلي الذي رحَّب أيضًا بالثورة الفرنسية، وهكذا فقد ارتبط علم الأدب الإنجليزي بالمعارَضة وإدخال الديمقراطية في التعليم ومقاومة حُكْم النخبة للجامعات الراسخة. وكان من المفيد في هذا الصدد أن أعظم الشعراء الإنجليز يعتبر جون ميلتون، وهو ليس مؤلف الملحمة الدينية المميزة «الفردوس المفقود» فحسب، بل أيضًا مؤلف مقالات نثرية دفاعًا عن حرية الصحافة («أريوباجيتيكا»، ١٦٤٤) وعن الحق المطلق للشعب في خلع حُكَّامه («ولاية الملوك والحكام»، ١٦٤٩).

قدَّم العِلْمُ الجديد أيضًا فرصًا تعليمية للمرأة، فعندما غادر بريستلي أكاديمية وارينجتون انتقلتْ وظيفة مدرس الأدب الجميل إلى القس المؤمن بعقيدة التوحيد ويليام إنفيلد الذي أبدع مجموعة أدبية بعنوان «الخطيب» (١٧٧٤) وتحمل عنوانًا فرعيًّا هو: «نماذج متنوعة مختارة من أفضل الكُتَّاب الإنجليز ومنظمة تحت عناوين مناسبة بهدف تسهيل تحسين مستوى الشباب في القراءة والمحادثة.» وأصبح هذا الكتابُ هو الكتابَ المدرسي المقرَّر لتعليم البلاغة والخطابة باللغة الإنجليزية في كل أنحاء البلاد سواء في مدارس البنات أو الفتيان. وفي عام ١٨١١ نَشَرتْ أنا باربولد «الخطيبة»، وهو كتاب تكميلي يستهدف الفتيات خصوصًا.

وتضمنت الفئات التي عدَّها إنفيلد من الأدب القِصَص والقِطَع الأدبية التعليمية (على سبيل المثال، مجموعة من الفقرات المأخوذة من «مقال عن الإنسان» لألكسندر بوب في مقاطع شعرية ثنائية مقفَّاة) والخُطَب والمواعظ (الخطب السياسية: بعضها من البرلمان الحديث، والبعض الآخر من شكسبير) والحوارات (معظمها من المسرح، وخاصة مسرح شكسبير) والوصف (خاصة من شعر الطبيعة في القرن الثامن عشر) والقِطَع الأدبية «المثيرة للعاطفة» (أمثلة على الشعور الجارف ومعظمها مأخوذ من شكسبير رغم أن بعضها أحدث من ذلك، مثل وفاة يوريك في «تريسترام شاندي»). وتتمثل الفكرة في أن المعرفة الشاملة في تلك الصفحات الأربعمائة من المقتطفات سوف تُحسِّن من مفردات الطلاب وفصاحتهم، وفي الوقت ذاته تعمل على تهذيب عواطفهم وحِسِّهم الأخلاقي.

وضع إنفيلد أُسُسَ ما أطلق عليه فايسيمس نوكس — وهو مُصنِّف مجموعة مشابهة من المقتطفات الأدبية («مقتطفات رائعة»، ١٧٨٣) — «التعليم الحر»، ولم يكن المستفيدون منه أبناء الطبقة الحاكمة الذين ظلوا يدرسون الكلاسيكيات الإغريقية والرومانية حتى القرن العشرين، بل المتمردون من أبناء الطبقة الوسطى والنساء وسرعان ما انضمتْ إليهم الطبقات العاملة (عن طريق المشروعات التعليمية الميثاقية المتطرفة والمجمعات العمَّالية الأكثر تحفظًا) والرعايا المستعمَرين (بدءًا بإصلاح التعليم في الهند في الثلاثينيات من القرن التاسع عشر). وإذا نظرنا إلى تعليم الخطابة وعلم اللغة الإنجليزية الناشئ من وجهة نظر واحدة، فقد كان الهدف منه غرس التوافق بين الاستخدام اللغوي والقيم الأخلاقية. ولكن بالنسبة للطلاب المتمردين في الأكاديميات المعارِضة والطبقة العاملة في العصر الفيكتوري، الذين علَّموا أنفسَهم وطليعة النساء اللواتي التحقْنَ بالجامعة والرعايا المستعمَرين مثل غاندي ونهرو، بالإضافة إلى طلبة وطالبات المدارس الثانوية في منتصف القرن العشرين من أبناء الطبقة العاملة؛ فقد كانتْ دراسة الأدب الإنجليزي اختبارًا قاسيًا للفكر الحر ووسيلة للحراك الاجتماعي.

النقد في المجال العام: د. جونسون

لم يبدأ التحليل المفصَّل للنصوص الأدبية الإنجليزية في النظام التعليمي، ولكن فيما يُطلَق عليه «المجال العام»، وهو نطاق المجتمع المدني الحضري أو «المهذب» الذي ظهر في القرن الثامن عشر وازدهر في البيئات الجديدة للصحف والمقاهي.

وقد وُضِعت المصطلحات الخاصة بالجدال على يد جون درايدن الذي يُطلَق عليه أحيانًا أبو النقد الإنجليزي في مقدمات مسرحياته وقصائده والمقالات التي كُتبت عنها، والتي ناقش فيها بوعْيٍ شديد تحديث الكتابة الإنجليزية وإضفاء الطابع الكلاسيكي عليها خلال عصر الاستعادة في أواخر القرن السابع عشر. ما هي المزايا النسبية للقدماء والمحدثين، للنماذج المحلية والعالمية، للشعر المرسل والشعر المقفَّى؟ ما هو التوازن الصحيح بين «الفن» و«الطبيعة» وأفضل الطرق لتحقيق أرجحية الصدق؟ ما الذي يشكِّل جوهريًّا الكتابة الجيدة؟ كما قال درايدن في مقدمته لقصيدة «حالة البراءة» (١٦٧٧) وتجسيده المسرحي لقصيدة «الفردوس المفقود» لميلتون، «يُقصَد بالنقد، كما قال أرسطو الذي استهلَّ هذا العلم، معيار للحكم السليم، وأهم جوانبه ملاحظة تلك الميزات التي تُدخِل السرور على القارئ اللبيب.»

في مقالات مجلة «ذا سبيكتاتور» التي كَتب أغلبَها جوزيف أديسون (١٧١١–١٧١٤) ومقالات مجلة «ذا تاتلر» التي كَتب أغلبَها ريتشارد ستيل (١٧٠٩)، ارتبطتْ موضوعات الأسلوب الأدبي بالمناقشات حول الهوية القومية والسلوك المهذب. ومن خلال مناقشات نادي نساء شكسبير (في الثلاثينيات من القرن الثامن عشر) وما نشرتْه النساء المثقفات (منذ الخمسينيات من القرن الثامن عشر فصاعدًا بقيادة إليزابيث مونتاجيو)، اشتركت النساء المُوسِرات في المناقشة، ولكن الشخص الذي سيطر على النقاش الأدبي في المجال العام في النصف الثاني من القرن الثامن عشر كان د. صامويل جونسون.

كان جونسون يحكم على الكُتُب وفقًا لبعض المبادئ البسيطة ولكنها ثابتة: «لا شيء يمكنه أن يُسعِد الكثيرين لفترة طويلة سوى تمثيلات الطبيعة العامة» (مقدمة إلى شكسبير). «إن الغاية الوحيدة من الكتابة هي إتاحة فرصة أفضل للقُرَّاء كي يستمتعوا بالحياة أو يتحملوها على نحو أفضل» (نقد سوم جينينز، «تساؤل حر عن طبيعة الشر وأصله»). «تتضح بدرجة كبيرة في هذا العمل المقدرتان الأكثر جاذبية للمؤلِّف، وهما أن الأشياء الجديدة تقدَّم في صورة مألوفة والأشياء المألوفة تقدَّم في صورة جديدة» (حياة ألكسندر بوب). وكانت آراؤه مؤثِّرة بفضل القوة المطلقة للُغَتِه.

كان جونسون ابن بائع كتب، وقد ترك الدراسة في جامعة أكسفورد لعجزه عن سداد تكلفتها وبدأ عمله في مجال التدريس، ثم أفلست المدرسة وانتقل من ليشفيلد إلى لندن مع الطالب ديفيد جاريك الذي سوف يصبح فيما بعدُ أعظمَ الممثلين في عصره، وربما في كل العصور. وكان إعجاب جونسون به بلا حدود، ولكنه كان دائمًا يُضمِر

الشكوك تجاه المسرح، ويرجع سبب ذلك جزئيًّا إلى أنه كان من الصعب على المُعلِّم السابق أن يكافح لكسب قُوتِه من قلمه في عالَم الكُتَّاب المغمورين بينما الطالب الذي كان يتتلمذ على يديه قد حقق الثراءَ والشهرةَ غير المسبوقة على خشبة المسرح، وأيضًا إلى أن فنَّ التشخيص المتقلِّب الخاص بالممثلين يتناقض مع الفضائل السامية التي كان يتمتع بها جونسون من استقامة وصدق.

وفي مقدمة أول أعماله، وهو ترجمة لقصة رحَّالة، أوضح جونسون كيف كشفت القصة أن الطبيعة البشرية واحدة في كل البلاد، فداخِل كل فرد وكل مجتمع نَجِد «مزيجًا من الرذيلة والفضيلة، وصراعًا بين العاطفة والعقل.» وكان جونسون ثابتًا في سعيه نحو الفضيلة والعقل، ولكنه في الوقت ذاته لم ينكر خطاياه وقوة عواطفه، فقد كان يعلم حاجة البشر إلى بوصلة أخلاقية وروحية، ولكنه أيضًا يدرك قوة رغباتنا الجسدية.

لم تتمكن كلٌّ مِن «ذا سبيكتاتور» لأديسون و«ذا تاتلر» لستيل من الاستمرار في المنافسة، فأعاد جونسون وحدَه إحياءَ المقال بوصفه نوعًا أدبيًّا في مجلة «ذا رامبلر» التي كان يكتب آراءه فيها مرتين أسبوعيًّا (وتنشر يومي الثلاثاء والسبت) عن الكتب والسياسة والأخلاق والحياة. ولما كان جونسون أنجليكانيًّا يُغالِب ضميرَه وحزنَه في صلاته وتأملاته الشديدة التواضع، فقد وَجدَ العزاءَ الشخصي والحكمة السياسية في كلمات المسيح. وبينما كان يبني نظرية الحقوق على أساس عظة الجبل أصبح مناهضًا لكل أشكال العبودية، وعندما دُعِي إلى أكسفورد بصفته شخصًا مشهورًا صَدَم الأساتذةَ بالنَّخْب الذي اقترحَه بعد تناوُل الطعام: «إلى التمرد التالي للزنوج في جزر الهند الغربية.» وامتدتْ مبادئه إلى حياته الخاصة؛ حيث استضاف مجموعة مختلفة من المشرَّدين والضالِّين في منزله وأحبَّهم، وفي وصيته ترك معظم ممتلكاته لـ «فرانسيس باربر، خادمي الزنجي».

كان جونسون رجلًا ذا مثابرة غير عادية؛ فقد جمع بمفرده «قاموس اللغة الإنجليزية»:

آدامز [المدرس بأكسفورد]: ولكن يا سيدي كيف يمكنك القيام بذلك في ثلاثة أعوام؟

جونسون: لا شك عندي يا سيدي في أنني أستطيع القيام بذلك في ثلاثة أعوام.

آدامز: ولكن الأكاديمية الفرنسية التي تتكون من أربعين عضوًا استغرقتْ أربعين عامًا كي تجمع القاموس الخاص بها.

جونسون: بالفعل يا سيدي ذلك هو التناسب، دعني أرَ، حاصل ضرب أربعين في أربعين يساوي ألفًا وستمائة، ونفس النسبة بين ثلاثة وألف وستمائة هي الفرق بين رجل إنجليزي ورجل فرنسي.

وللإنصاف فإن «القاموس» استغرق منه ثمانية أعوام، ولكن ذلك لم يكن سببًا كي يعنِّف نفسه متهمًا إياها بالكسل كما كان يفعل دائمًا.

وفَوْر انتهائه من «القاموس» شرع في العمل في طبعة جديدة من المسرحيات الكاملة لشكسبير مصحوبة بتعليقات. كان النقد الأدبي في عصر جونسون تسيطر عليه المبادئ الفرنسية، وكان رد جونسون اللاذع هو المنطق الإنجليزي السليم، فبينما ورَّط الفرنسيون أنفسهم في قواعد الفن كان مبدأ جونسون الوحيد هو الصدق مع الحياة. وقد أقرَّ فولتير بهزيمته في «رعب» أمام قدرة شكسبير على المزج بين التراجيديا والكوميديا وبين الملوك والمهرجين، ويرد جونسون قائلًا إن تلك هي الحياة:

> لا تندرج مسرحيات شكسبير بالمعنى الدقيق والنقدي تحت فئة التراجيديا أو الكوميديا، ولكنها تركيبات من نوع فريد؛ حيث توضح الحالة الحقيقية للطبيعة الأرضية التي تتميز بمزيج من الخير والشر والفرح والحزن بنسب مختلفة وأنماط لا حصر لها … والتي يُسرِع فيها العربيد إلى خمره وفي الوقت ذاته يدفن النائح صديقه.

عاش جونسون في عصر من المضاربة المالية والإنفاق غير المسبوق للمستهلك والصحافة القائمة على الإثارة، وقد أدت القوة الجديدة للصحافة إلى نشأة ثقافة المشاهير؛ فقد ملأتْ غرائب الممثلات والمحظيات أعمدة الإشاعات في الصحف، وأصبح جاريك أول ممثل عالمي حقيقي. وكان أيضًا عصرًا من الجدال السياسي العنيف، فبفضل الكُتَّاب والفنانين الساخرين، وبعضهم من الأيرلنديين (مثل جوناثان سويفت) والبعض الآخر محلي (مثل ألكسندر بوب وجون جيه وويليام هوجارث وجونسون نفسه)، اضطلع الأدب بدور حيوي في فضْح نفاق مَن يتدافعون على السلطة والنفوذ والتنديد بهم والسخرية منهم. وحقَّق جونسون تقدمًا في عالَم الكُتَّاب المغمورين بفضل عمله كاتبًا للمشاهد الهزلية في البرلمان. ولما كانت ثمة قيود على نشر ما يقال بالفعل في البرلمان، شرع في تلفيق الخُطَب ووضعها على ألسنة الأعضاء الموقَّرين، وفي إشارة إلى

سويفت، أُطلق على العمود المخصص له في مجلة «ذا جِنتلمانز ماجازين» اسم «تقارير عن المناقشات في مجلس شيوخ ليليبوت.»

أثناء حياة جونسون وأعماله وحولهما نجد الكثير من الأمور التي ظلت تحدد مدى «الإنجليزية» لقرنين تاليين: ثراء اللغة، والإعجاب بشكسبير، ورفض التعرض للمضايقة والتحكم، وروح الدعابة والسخرية، وممثلون من الطراز الأول، وحب النميمة، واهتمام بخصوصية حياة الأفراد (قدَّم كتاب «حياة الشعراء» لجونسون مزيجًا رائدًا من النقد والسيرة)، والآراء السليمة والواقعية السوداوية، والقدرة على الاستمرار في الحياة ما دام تناوُل فنجان من الشاي أمرًا متاحًا.

أتاح المجال العام في القرنين التاسع عشر والعشرين مساحاتٍ شاسعةً للنقاش حول الأدب، وثمة خيط يربط بين فرانسيس جيفري في مجلة «إدنبره ريفيو» (التي تأسست عام ١٨٠٢) مرورًا بماثيو أرنولد ووالتر باتر في العصر الفيكتوري إلى «المعيار» لتي إس إليوت في العشرينيات من القرن العشرين إلى كتابات فرجينيا وولف في «الملحق الأدبي لمجلة تايمز» إلى برنامج جورج أورويل الإذاعي في البي بي سي أثناء الحرب العالمية الثانية إلى اتجاه إيه ألفاريز إلى نشر دواوين الشعر ونقدها في «ذا أوبزرفر» (١٩٥٦–١٩٦٦). كان معظم مكوِّني الآراء الأدبية كُتَّابًا إبداعيين، وبهذا المعنى فقد كانوا مراجعَ ثقات في تراث درايدن وجونسون. ومع هجرة الإعلام في القرن الحادي والعشرين إلى الفضاء الإلكتروني وجَوِّ المناقشات العامة الذي يميز عالَم المدونات ونقد القُرَّاء عبر الإنترنت الذي يمارس فيه الجميع دَوْر الناقد، حدث تدهور حادٌّ في احترام الرأي الرسمي. من ناحية، فإن ذلك يعني المزيد من إضفاء الديمقراطية على العملية التي بدأت في غرف المحادثة في مقاهي القرن الثامن عشر. ومن ناحية أخرى، فإنه يمثل انهيارَ فكرة المجال العام الذي اخترعه جونسون والذي يدعمه المنطق السليم والقيم الأخلاقية الجوهرية.

علم الجمال في مقابل التاريخ

في عام ١٧٧٤ نشر كاتب منشقٌّ من لندن يُدعَى ويليام كنريك مقترحًا لإنشاء «أكاديمية عامة لاستكشاف اللغة الإنجليزية وشرح الأدب الإنجليزي»، ولكن المخطط لم يُنفَّذ. ولم تظهر محاضرات عن الأدب الإنجليزي من النوع الذي يُلقَى الآن في الجامعات إلا في مطلع القرن التاسع عشر، وكان من رواد هذا النوع الشاعر والفيلسوف صامويل تايلور

كولريدج (ابن رجل دين ريفي بكنيسة إنجلترا وتلقَّى تعليمه في جامعة كامبريدج) والصحفي الراديكالي ويليام هازليت (ابن قس منشق رائد وتلقَّى تعليمه في أكاديمية هاكني المعارِضة). وأثناء عصر الوصاية (١٨١١–١٨٢٠) ألقى كولريدج وهازليت العديد من المحاضرات المناظِرة، وكان كولريدج يلقيها في الموقع الأرستقراطي للمعهد الملكي المتفرع من شارع بيكاديللي في وسط لندن، بينما كان هازليت يلقيها في معهد سَري المُعارِض في مكان أكثر تواضعًا على الضفة الجنوبية لنهر التيمز.

كان كولريدج شديد الاهتمام بـ «نظرية» الأدب التي نشأت في فلسفة الجمال الجديدة التي يطلق عليها «علم الجمال» والتي ظهرت في أواخر القرن الثامن عشر في ألمانيا، واستمد مجموعة من نظرياته من المفكِّرين الألمان؛ حيث أوحى له إيه دبليو فون شليجل على سبيل المثال بفكرة أنه بينما أعمال الأدب التي بُنيتْ على أساس القواعد الكلاسيكية الحديثة مجرد أعمال «آلية»، فإن الكتابة الإبداعية «عضوية» يشكِّلها نموذج مستمد من الداخل.

وبالتوازي مع محاضراته طوَّر كولريدج نظرية الأدب الخاصة به في «السيرة الأدبية»؛ حيث يقول: «إن الخيال أو القوة الجامعة» هو «القوة الحية والأداة الرئيسة في الإدراك البشري.» وتعني كلمة «جامعة» القدرة على تشكيل أشياء متغايرة في كيان واحد. ولا يقل خيال كولريدج عن «إعادة في العقل المحدود لفعل الخلق اللانهائي في الكينونة المطلقة.» ويعرف الشعر هنا بأنه الخيال مطوَّعًا إلى أقصى درجة:

> في أقصى درجات الكمال المثالي فإن الشاعر ينشط روح الإنسان بأكملها … وهو ينشر طابعًا وروحًا من الوحدة يمزج ويصهر (إذا جاز التعبير) الكل في الكل عن طريق تلك القوة التركيبية والسحرية التي أخصص لها حصريًّا اسم الخيال. وتلك القوة … تكشف عن نفسها في توازن الصفات المتعارضة أو المتنافرة أو التوفيق بينها؛ كالتماثل مع الاختلاف، والعام مع المحدَّد، والفكرة مع الصورة، والشخصي مع الممثِّل لغيره، والشعور بالتجديد والحيوية مع الأشياء القديمة المألوفة، وحالة عاطفية أكثر من المعتاد مع نظام أكثر من المعتاد، ورأي يقظ دائمًا ورباطة جأش ثابتة مع الحماس وشعور عميق أو متَّقد، والمزج بين الطبيعي والصناعي والتنسيق بينهما، وفي الوقت ذاته

إخضاع الفن للطبيعة، والشكل مع الموضوع، وإعجابنا بالشاعر مع تعاطفنا مع الشعر.

«السيرة الأدبية»، ١٨١٧

ابتكر كولريدج مصطلح «النقد العملي» مطلِقًا إياه على فن اختبار القصائد الفردية على أساس تلك المبادئ القاسية، وبعد مرور قرن جعل الأكاديمي آي إيه ريتشاردز من هذا الفن أساسًا لمنهج الدراسات الإنجليزية في جامعة كامبريدج ذات المكانة المؤثرة، وقُرئتْ قصائد ومقاطع من النثر باهتمام شديد وخضعتْ للتحليل طبقًا لنجاحها أو إخفاقها في موازنة الصفات المتعارضة أو المتنافرة أو التوفيق بينها، وفي تماسك العواطف الزائدة والنظام الزائد، وصُنِّفت أعظم الأعمال بناءً على نجاحها في قول أشياء متعارضة في الوقت ذاته والتوصل إلى حلول معقدة نوعًا ما. وتمكن ويليام إمبسون — وهو أنجب الطلاب عند ريتشاردز — من التوصل إلى «سبعة أنواع من الغموض» (١٩٣٠) في نص واحد لشكسبير أو جون دون.

وصف أيضًا كتاب «محاضرات عن الشعراء الإنجليز» لهازليت (١٨١٨) التميز الأدبي بمصطلحات جمالية، معطيًا جون كيتس الذي كان من ضمن الجمهور بذرة فكرته عن «القدرة السلبية» (بمعنى: «عندما يصبح الإنسان بارعًا في الشكوك والأسرار والارتياب دون أن يبذل أية محاولة فورية لتحري الحقيقة والعقل»). ولكن في أولى «محاضراته عن الأدب المسرحي في عصر الملكة إليزابيث» التي ألقاها في العام التالي لذلك ونُشِرتْ في العشرينيات من القرن التاسع عشر، اتخذ هازليت مسلكًا مختلفًا؛ حيث ربط بين الأدب وسياقه التاريخي.

أكَّد هازليت أن أول سبب للازدهار الملحوظ للإبداع الأدبي في إنجلترا في أواخر القرن السادس عشر هو الإصلاح الديني الذي «أعطى دافعًا قويًّا وزاد من نشاط الفكر والتساؤل وأثار الكتلة الخاملة من التحيزات المتراكمة عبر أوروبا»، وكانت ترجمة الإنجيل إلى العامية هي «المحرك الرئيس في العمل العظيم.» وبالإضافة إلى الإصلاح الديني كانت ثمة نهضة للأعمال الكلاسيكية؛ «ففي الوقت نفسه تقريبًا استكشف المهتمون بحماسٍ المخزون الثري الساحر للأساطير الإغريقية والرومانية ومخزون الشعر الرومانسي في إسبانيا وإيطاليا وشرعوا في ترجمتها على نحو أثار إعجاب العامة.» ويستمر هازليت قائلًا: «ما أعطى أيضًا «دفعة» غير عادية لعقل الإنسان في تلك الفترة هو اكتشاف العالَم

الجديد وقراءة الرحلات والأسفار.» ثم ظهر المسرح العام: «كانت خشبة المسرح شيئًا جديدًا، وكان على مَن يوفرون احتياجاتها أن يضعوا أيديهم على ما تطوله.» كان هازليت يستمتع بالانتقائية الثرية النشطة للمسرح في تلك الفترة وبمزجه على نحو مبهج بين الأمور المهمة والتافهة، وبين الشعر والنثر، وبين الملوك والمهرجين.

كانت آلام المخاض للمذهب البروتستانتي والنظرة المتجددة في تناول القدماء واتساع الآفاق الجغرافية ومهنة المسرح الجديدة كلها ضرورية لازدهار الأدب الإنجليزي في أواخر القرن السادس عشر، ولكن هازليت أضاف عنصرًا خامسًا حاول تصنيف العناصر الأربعة السابقة تحته؛ فقد زعم أن «العبقرية الطبيعية للبلاد» لم «تتألَّق أو تبدُ حقيقية قط كما فعلتْ في تلك الفترة.»

ثمة افتراض بأن إنجلترا كانت بطريقة أو بأخرى تتصرف بطبيعتها في عصر الملكة إليزابيث الأولى أكثر من أي وقت قبل ذلك الحين أو بعده، وهو زعمٌ يرتبط بالإعجاب الشديد بالملكة نفسها بوصفها أعظم الملوك الإنجليز، ولطالما استُخدم هذا الافتراض لتحفيز بريطانيا الحالية أو إسداء النصح لها. وفي الثلاثينيات من القرن الثامن عشر أَدخَل معارضو السير روبرت والبول، وهو أول رئيس وزراء حديث، سياسة الحنين إلى الماضي التي تتطلع إلى المثال الإليزابيثي لدعم سياسة خارجية أكثر عنفًا ودفاعًا عن مصالح الإنجليز الإقطاعية في مقابل المصالح التجارية البريطانية. ومن منظور سياسي مختلف تمامًا، كان حنين هازليت الخاص للتحرر من الاستبداد الذي رآه متجسدًا في الإصلاح الديني نتيجة لخيبة أمله العميقة في هزيمة الثورة الفرنسية والسياسات الشديدة الرجعية التي انتهجتْها الحكومة البريطانية في الأعوام التي تلتْ معركة ووترلو والتي أَلقَى فيها محاضراته.

كان هازليت يتهيَّب استخدام لغة الوطنية أكثر من الكثير ممن استخدموها؛ فكان يحيط وصفه للشخصية القومية بعبارات مثل «ربما» و«إذا جاز لي أن أقول ذلك دون إهانة أو تملق»، وكان مدركًا أن إثارة فكرة العبقرية الطبيعية للعِرق الذي ينتمي إليه تستتبع تقديم طريقة مختلفة عن الحقيقة للتفسير. حدث الانفصال عن روما، وتُرجِمت الأعمال الكلاسيكية وحدث التأثير الإيطالي، وعَبَر دريك ورالي المحيطات، وبنى آل بوربيدج مسرحهم الخاص، ولكن الشخصية القومية كان على أحد أن يخترعها، وهو ما تفعله الأمة في هذا الشأن. وقد يكون من الأصدق القولُ بأن الأدب الإليزابيثي أوجد شخصية للأمة، لا أن الشخصية القومية أنتجت الأدب الإليزابيثي.

منذ أن بدأ أفلاطون وأرسطو يضعان النظريات عن الشعر والمسرح في بلاد الإغريق، احتلَّ الأدب مكانًا بين الفلسفة والتاريخ. وقد اهتم النقاد ذوو التوجه الفلسفي مثل كولريدج بالخصائص البنيوية والمنطق الرمزي للأعمال الأدبية، أما النقاد ذوو التوجه السياسي مثل هازليت فقد أَوْلَوا المزيد من الاهتمام للطُّرُق التي تجسد بها الأعمال الأدبية ما أطلق عليه «روح العصر» أو تقاومها. وقد رسم كولريدج وهازليت الخطوط الفاصلة بين النقد «الشكلي» و«التاريخي»، وهو تعارُض تكرر ظهوره في «حروب النظريات» العديدة في الأدب في القرنين التاليين لإلقائهما لمحاضراتهما.

يجذب النقد الأدبي أشد درجات الاهتمام عندما يجمع بين ثلاثة دوافع مختلفة حددها ماثيو أرنولد في مقالاته النقدية بعد كولريدج وهازليت بجيل كامل، وهي الشكلية الموضوعية: «رؤية الشيء كما هو على حقيقته»، والحكم التاريخي: «تمحيص الكتب بناءً على تأثيرها في الثقافة العامة للأمم على حِدَة أو العالَم ككل»، وأكثر جدلًا من ذلك التبشير المدروس نيابةً عن «الثقافة» (والذي يعني لأرنولد المزاح وتحرر العقل بالإضافة إلى «الجدية الشديدة») في مقابل «التمسك بالتقاليد العمياء» (النصح اللطيف والبساطة المعتدة بذاتها): «معرفة أفضل ما في العالم علمًا وفكرًا ونشره.»

من الكاتب إلى القارئ

تبدأ إحدى المواد في «حديث المائدة» (الثاني عشر من يوليو عام ١٨٢٧) لكولريدج كالتالي: «أتمنَّى لو يتذكر شعراؤنا من الشباب الموهوبين تعريفي البسيط للنثر والشعر، فالنثر هو الكلمات في أفضل ترتيب لها، والشعر هو أفضل الكلمات في أفضل ترتيب لها.» وإذا اهتم الكُتَّاب باختيار أفضل الكلمات ووضعها في أفضل ترتيب لها، فإن القُرَّاء يُكِنُّون للنصوص الأدبية الاحترام لاهتمامها بالخيارات اللفظية الدقيقة، ودارسو اللغة الإنجليزية بحاجة إلى التمتع بالثقة في أنهم يقرءون الكلمات الصحيحة. ولكن الطريق من لحظة التأليف الأدبي بالريشة أو القلم أو الآلة الكاتبة أو برامج معالجة الكلمات حتى عملية القراءة طريق معقد تؤدِّي فيه كلٌّ من تغييرات المؤلف وتدخلات المحرر والأخطاء المطبعية دورًا.

وهكذا أصبح إنشاء نصوص دقيقة جزءًا مهمًّا من تاريخ الدراسات الإنجليزية. وفي القرن الثامن عشر شرع الباحثون في تنقيح أعمال شكسبير وميلتون وشرحها مستخدمين إجراءات وُضِعت لتنقيح الكلاسيكيات الإغريقية واللاتينية. وقد أدَّى التناول

القاسي الذي قام به لويس تيوبالد لنصوص شكسبير إلى أن يطلق عليه ألكسندر بوب، وهو محرر أقل علمًا لأعمال شكسبير، ملك الحمقى في ملحمة ساخرة نُشرت كمحاكاة تهكمية ساخرة لطبعة أكاديمية كثيرة الحواشي (ملحمة «الحمقى»، ١٧٢٨-١٧٢٩)، ولكن ذلك لم يمنع ريتشارد بنتلي الباحث الكلاسيكي بجامعة كامبريدج من نشر طبعة من «الفردوس المفقود» عقب ذلك تحفل بالتنقيحات التي تدعمها تفسيرات علمية. ومِن ثَمَّ فإن بنتلي على سبيل المثال لم يصدق أن ميلتون العظيم قصد شيئًا متناقضًا على نحو غير لائق مثل «الظلام المرئي»، وصوَّب العبارة إلى «الكآبة الواضحة».

أشهر الشخصيات في تاريخ الأدب الإنجليزي هي شخصية هاملت لشكسبير. ففي قلقه وتأملاته، وفي صراعه مع ضميره وذاكرته، وفي صراعاته بين ذاته الخاصة والعامة، وفي التعارض بين دَوْره ابنًا وعاشقًا، يبدو أنه يجسد تساؤل الإنسان الغربي الحديث عن معنى الإنسانية. وفي مناجاته لنفسه فإننا نتخيل طهارة حياتنا الداخلية وحريتنا في أن نعتقد ما نريده وحتى حقنا في اختيار الموت. ويعترف هاملت نفسه قائلًا إنه مصنوع من «الكلمات، الكلمات، الكلمات»، ولكن إلى أي مدًى يمكننا أن نثق في معرفتنا بالكلمات التي صاغه منها شكسبير؟

تأمل أشهر بيت في الأدب الإنجليزي. نُشِرت «هاملت» لأول مرة عام ١٦٠٣ في مجلد من القطع الصغير يعرف باسم قطع الرُّبع (تُطبع ثماني صفحات من النص على ورق كبير الحجم ثم يُطوَى مرتين كي يصبح لدينا أربع ورقات بحيث تصبح كل ورقة رُبع حجم الورقة الأصلية)، وكانت صفحة العنوان تحمل العنوان التالي: «التاريخ المأساوي لهاملت أمير الدنمارك لويليام شكسبير. كما قُدِّمت على المسرح مرات عديدة عن طريق خدم سموِّه في مدينة لندن وأيضًا في جامعتي كامبريدج وأكسفورد وفي أماكن أخرى.» وفي هذا الرُّبع الأول تبدأ تأملات هاملت عن الحياة والموت: «أكون أو لا أكون، نعم ذلك هو الموضوع.»

وبعد مرور عام نُشِر ربعٌ ثانٍ مع صفحة العنوان التالية: «التاريخ المأساوي لهاملت أمير الدنمارك لويليام شكسبير، طُبع حديثًا وتم تكبيره إلى القدْر الذي كان عليه بناءً على النسخة الحقيقية الكاملة»؛ أي إنك إذا اشتريت الرُّبع الأول العام الماضي فأنت تمتلك نسخة معيبة لا تتضمن سوى نصف النَّص، وتحفل بالقراءات الخاطئة أو المنقوصة، بينما النسخة التي بين يديك الآن هي النص الكامل المعتمد. والآن تبدأ مناجاة هاملت بالصيغة التي أصبحت مألوفة: «أكون أو لا أكون، تلك هي المسألة.»

تضم المخطوطة الأولى ذات القطع الكبير والباهظة الثمن من مجموعة مسرحيات شكسبير، التي صدرت عام ١٦٢٣، نصًّا من مسرحية «هاملت» به اختلافات عديدة عن القطع الصغير، فهنا الافتتاحية «أكون أو لا أكون» هي نفسها كما في الرُّبع الثاني فيما عدا أن كلمة «المسألة» قد كُتبت بحرف استهلالي كبير، والبيت ينتهي بنقطتين؛ مما يدل على توقف طويل بدلًا من الفاصلة التي تدل على توقف قصير. ووردت في الحوار لاحقًا اختلافات متعددة، وأهمها الاستبدال المتكرر لكلمة «السماء» بكلمة «الله». ويتفق الرُّبع الثاني والمخطوطة الثانية على أن هاملت يتلفظ بتلك الأبيات بعد وصول الموسيقيين إلى إلسينور فيما تطلق عليه المخطوطة الفصل الثالث من المسرحية (فليس هناك تقسيم للفصول في الأرباع)، ولكن في الرُّبع الأول ظهرت مناجاة هاملت مبكرًا قليلًا عندما يدخل وهو يقرأ كتابًا.

وفي غياب مخطوطات شكسبير الأصلية، فإن الرحلة من كتابته للأبيات مرورًا بالأداء الأول للمسرحية وصولًا إلى النسخ المطبوعة الأولى لا يمكن تتبعها إلَّا عن طريق إعادة التشكيل الحدْسي بناءً على الأدلة الباقية من عادات الكتابة لدى الكُتَّاب المسرحيين في العصر الإليزابيثي وسلاسة النصوص في الذخائر المسرحية وممارسات دُور النشر الحديثة الأولى. ورغم أنه ما زال ثمة جدال أكاديمي حادٌّ حول وضع النصوص الثلاثة الأولى المبكرة لـ «هاملت»، يتفق معظم الباحثين الآن على أن الرُّبع الأول يعطينا لمحة عن النص الأول الذي قُدِّم على المسرح والرُّبع الثاني يأخذنا قريبًا من نص شكسبير الكامل. أما المخطوطة الأولى فهي تمثل النص الرسمي الذي قدمتْه على المسرح فرقة التمثيل التابعة له وهي فرقة رجال تشامبرلين (ولاحقًا رجال الملك)، وضمَّت مراجعات مسرحية وعنصرًا رقابيًّا نتيجة لقانون برلماني يحظر التلفظ بكلمة «الله» على المسرح.

كان نشر النصوص الأولى بداية لرحلة أخرى انتقلت فيها المسرحية إلى القُرَّاء والفرق المسرحية في عصور لاحقة، والانتقال النصي هو الشرط الأول لبقاء الأعمال الأدبية على مر التاريخ، فبلا طبعات لن يصبح ثمة شكسبير، وبلا محررين لن يصبح ثمة نصوص للدراسة في الصفوف المدرسية.

وثمة قرار جوهري اتخذه المحررون وأصبح مثيرًا للجدال لا سيَّما في حالة الأعمال المتعددة الأصول مثل «هاملت»، وهو اختيار نص أساسي تبدأ منه العملية. فبعض الاختلافات بين النصوص الأولى لمسرحيات شكسبير يمكن تفسيرها عن طريق الذاكرة الضعيفة لأحد الممثلين أو التنسيق الخاطئ لآلة الطباعة، ولكن بعض الاختلافات الأخرى

تكون نتيجة لتنقيح المؤلف أو المسرح، وفي تلك الحالات يصعب الاختيار بين النسخة الأصلية والنسخ المُنقَّحة. وتعد الفروق بين النصوص الأولى لمسرحية «الملك لير» جوهرية، لدرجة أن بعض المحررين يرَوْن أن طباعة الرُّبع والمخطوطة معًا أمرٌ يستحق العناء؛ مثل النسخ المختلفة التي صدرت عامي ١٨٠٥ و١٨٥٠ لقصيدة وردزوورث «المقدمة» والتي تصدر أحيانًا في طبعات دراسية حديثة.

لا يوجد نص قاطع لشكسبير؛ حيث أدخلت عملية دقيقة من الوساطة التحريرية بين الكاتب والقارئ. ورغم أن أحوال شكسبير الخاصة في عمله ككاتب مسرحي تجعله حالة اشتهرت على نحو سيِّئ السمعة بأنها عسيرة، فلا يوجد أي مؤلف أدبي كبير لا يثير مشاكل تحريرية من نوعٍ ما.

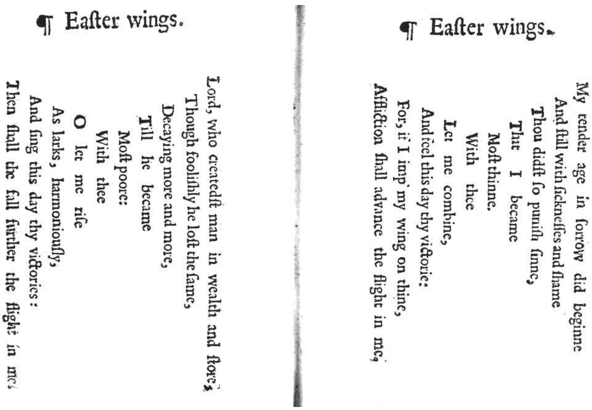
وصلت إلينا «حكايات كانتربري» فيما يزيد عن ثمانين مخطوطة مكتوبة، وكلها ترجع إلى ما بعد وفاة تشوسر. ولا يعلم أحد إذا ما كان تشوسر قد أتم مشروعه؛ حيث تتمثل الخطة الأصلية التي ذُكرت في المقدمة العامة في أن يقص كل حاج قصتين في الطريق إلى كانتربري وقصتين في طريق العودة، ولكنها لم تتحقق بالطبع. ويمكن تفسير العديد من الاختلافات بين المخطوطات الأولى بالخطأ في النسخ الكتابي، ولكن بعض الاختلافات الأخرى قد تكون نتيجة التنقيحات التي قام بها المؤلف، فالمخطوطات المختلفة بها ترتيب مختلف لسرد الأحداث، وبعض القصص يبدو أنها مرتبطة بعضها ببعضٍ؛ مثل حكاية الطحَّان البذيئة في مقابل قصة الحب النبيلة الخاصة بالفارس، ودياثة الطحان في حكاية العمدة انتقامًا من النجار (وهي مهنة العمدة السابقة) في حكاية الطحان. وبعض القصص الأخرى مرتبطة بعضها ببعضٍ عن طريق تلميحات في الفقرات التي تربط بينها، ولكن ترتيب العديد من القصص لا بد أنه قد تحدَّد بناءً على قرار المحرر، وهي عملية مستمرة منذ أن أصدر ويليام كاكستون أول نص مطبوع من «حكايات كانتربري» في سبعينيات القرن الخامس عشر (بناءً على نص لا يتطابق مع أيٍّ من المخطوطات الباقية).

وكي تصبح النسخة المطبوعة مقروءة عليها أن تختار نصًّا واحدًا أو بحدٍّ أقصى نصين أو ثلاثة مختلفة مطبوعة بالتوازي أو على التوالي. ونظريًّا، فإن النسخة الإلكترونية ذات النص المدمج يمكنها الجمع بين كل النصوص الباقية لأحد الأعمال الكلاسيكية؛ حيث يمكن المقارنة بين ثمانين نسخة مختلفة من «حكايات كانتربري» بضغطة زر. ولكن ظهور النصوص الرقمية لا يضع حدًّا لتدخل المحررين، فما زال ثمة قرار يجب

أن يُؤخَذ بشأن النص الذي يُعطَى الأولوية في الصفحة الرئيسة كنقطة بدء، بالإضافة إلى أن مشروعات التحويل الرقمي الضخمة مثل كتب جوجل قد تقدمتْ عشوائيًّا بتساهل على نحو يدعو للقلق فيما يتعلق بتحديد السلطة النسبية لنصوص معينة. ومن أول تلك المشروعات قاعدة بيانات ليون (الأدب عبر الإنترنت) للناشر تشادويك هيلي الذي أنشأ مكتبة قيِّمة من الشعر والمسرح الإنجليزي، ولكن قرار المحرر بحذف «النصوص» النثرية مثل الإهداءات والمقدمات والملاحظات التفسيرية وأمثالها من النصوص الرقمية يشوِّه صورتها الأصلية على نحو خطير.

يُعَدُّ النَّسْخ صورة طبق الأصل أفضلَ طريقة لتمثيل الصورة الأصلية للنصوص القديمة، وهو مفيد خاصة لتقديم المؤثرات المرئية، وهكذا فإن صورة طبق الأصل من قصيدة جورج هربرت التي تحمل عنوان «أجنحة عيد الفصح» (١٦٣٣) ذات معنًى أكثر من القصيدة ذاتها؛ فهي مطبوعة في العديد من النسخ والمقتطفات الأدبية يلتفُّ فيها الكلام بزاوية قدرها ٩٠ درجة بحيث يضيع تأثير أجنحة الطائر ومن ثَمَّ تبرز أجنحة الملاك.

إن نسخة فوتوغرافية طبق الأصل، أو نصًّا يتبع النسخة الأولى بدقة، سوف تترك العديد من مشاكل التحرير دون أن تُحَل. ولنأخذ مثالًا على ذلك برواية «التوقعات الكبرى» لديكنز (١٨٦١). فقد اعترض الروائي ويلكي كولينز، وهو صديق مقرَّب لديكنز، على النهاية الأصلية التي تتزوج فيها ستيلا مرة أخرى ويظل بيب أعزب. وهكذا فقد أدخل ديكنز تعديلًا على النهاية كي يجعلها أكثر قربًا إلى النهاية التقليدية مشيرًا إلى أن بيب وستيلا سوف يتزوجان، وأوضح قائلًا: «لقد جئتُ بأصغر عمل أدبي ممكن، ولا شك عندي أن القصة سوف تلقى قبولًا أكبر بعد التعديل.» ولكنه لم يكن واثقًا تمامًا من أنه قد فعل الصواب؛ حيث قال: «بشكل عام أعتقد أنه تغيير للأفضل.» وتنشر معظم الطبعات النهاية الثانية، ولكن جون فورستر صديق ديكنز وكاتب سيرته فضَّل النهاية الأولى كما كان رأي العديد من القراء المميزين للرواية (مثل جورج جيسينج وجورج برنارد شو وجورج أورويل وإدموند ويلسون وأنجوس ويلسون). ومن ناحية أخرى، فإن النسخة المعدَّلة تتميز ببعض الإبهام تمشِّيًا مع الغموض الذي يتخلل حبكة الرواية، فالسطر الأخير الذي يقول: «لم أجد أثرًا لفراق آخر عنها» قد يعني أن بيب وستيلا سوف يتزوجان، ولكنه قد يعني أيضًا أنهما لن يرى أحدهما الآخر مرة أخرى. وفي تلك الحالة، فإننا بحاجة بالفعل للتفكُّر في كلتا النهايتين ومناقشة مزاياهما النسبية.



¶ Eaſter wings.

Lord, who createdſt man in wealth and ſtore,
Though fooliſhly he loſt the ſame,
Decaying more and more,
Till he became
Moſt poore:
With thee
O let me riſe
As larks, harmoniouſly,
And ſing this day thy victories:
Then ſhall the fall further the flight in me.

¶ Eaſter wings.

My tender age in ſorrow did beginne
And ſtill with ſickneſſes and ſhame
Thou didſt ſo puniſh ſinne,
That I became
Moſt thinne.
With thee
Let me combine,
And feel this day thy victorie:
For, if I imp my wing on thine,
Affliction ſhall advance the flight in me.

شكل ٤-١: قصيدة «أجنحة عيد الفصح» في مجموعة جورج هربرت الشعرية «المعبد» (١٦٣٣). ونظرًا لتدويرها بزاوية ٩٠ درجة في العديد من النسخ الحديثة؛ مثل «مختارات نورتون في الأدب الإنجليزي»، فقد ضاع التأثير المُوحي بشكل الجناح.

نشر توماس هاردي ملحوظة تفسيرية مع الطبعة الأمريكية الأولى من رواية «تس سليلة دربرفيل» (١٨٩٢): «نُشِر الجزء الأكبر من الرواية التالية — بتعديلات بسيطة — في جريدة «جرافيك» ومجلة «هاربرز بازار»، ونُشِرت فصول أخرى مخصصة للكبار فقط في مجلة «فورتنايتلي ريفيو» و«ناشونال أوبزرفر» على هيئة حلقات غير منتظمة.» وكما لو كان الأمر غير معقد بما فيه الكفاية، تختلف النصوص الأمريكية المسلسلة عن البريطانية في تفاصيل كثيرة، وتختلف الطبعة الأولى الأمريكية عن البريطانية في جوانب أخرى، وتختلف نصوص التجارب الطباعية بعضها عن بعض وعن النصوص المنشورة، وضمَّ العديد من الطبعات اللاحقة تعديلات قام بها هاردي. وتتراوح الاختلافات بين النسخ العديدة المختلفة من رواية «تس» بين الرقابة التي فرضها محررو المجلات ومراجعة المؤلف الواعية بهدف إحداث تأثيرات جمالية، ولا يوجد نص واحد معتمَد لتلك الرواية أو لأية رواية أخرى لتوماس هاردي.

أيضًا يجب ألَّا نتخيل أن مشاكل الاختلاف النصي قد اختفتْ في العصر الحديث الذي تُطبع فيه الكتب من ملفات رقمية يُعدُّها المؤلفون أنفسهم؛ مما أزال العديد من الوسطاء مثل منضِّدي الحروف المطبعية بدار النشر الذين كانوا في الماضي مسئولين

عن تعديل النصوص عن قصد أو عن غير قصد أثناء مرورها من الكاتب إلى القارئ؛ مثل الجملة التالية في الطبعة البريطانية الأولى من رواية إيان ماكيوان القصيرة «على شاطئ تشيزيل» (٢٠٠٧): «عزف لها النسخ «الخرقاء والمحترمة في الوقت ذاته» من أغاني تشاك بيري للبيتلز ورولينج ستونز لها.» لا تظهر تلك الجملة في الطبعة الأمريكية الأولى أو الطبعة البريطانية ورقية الغلاف التي ظهرت في العام التالي. ليس السبب خطأً مطبعيًّا بل ملاحظة ناقد ثاقب البصيرة؛ لأنه في الوقت الذي تدور فيه أحداث هذا المشهد في مطلع الستينيات من القرن العشرين لم يكن البيتلز أو رولينج ستونز قد سجَّلا أي أغانٍ لتشاك بيري. ولما كان ماكيوان مقتنعًا بأن هذا الخطأ الواقعي يقلل من مصداقية تلك القصة الخيالية فقد أمر بإزالته؛ مما يضع أمامنا خيارًا شائكًا في حالة مجيء وقت يُتهم فيه الباحث بإعداد طبعة رسمية من روايات إيان ماكيوان.

إن خيارات المحررين خيارات تفسيرية، وهي لا توفر الأساس اللازم لاستمرار تلك الكلاسيكيات فحسب، بل إنها أيضًا تجسد فعل القراءة العميقة المنتبهة التي يتطلبها منا الأدب.

الفصل الخامس

العصور والحركات الأدبية

الأدب والشخصية القومية

آمن مؤرخو القرن التاسع عشر بأن تطور سلوكيات الأمة وعقلياتها يمكن تتبعه عن طريق الأدب، وأصبحت الكتب القديمة يُنظَر إليها بوصفها آثارًا للثقافة التي انبثقت عنها، وذلك بطريقة مشابهة للحفريات في علم الجيولوجيا الجديد. وقد قام بأول محاولة شاملة لتتبع تطور الحضارة الإنجليزية عن طريق الأدب رجل فرنسي يدعى هيبوليت تين في «تاريخ الأدب الإنجليزي» الذي يتكون من أربعة مجلدات والذي نُشِر عام ١٨٦٤، وهو مقسَّم إلى فئات حسب العِرْق واللحظة التاريخية والبيئة. وكتب تين قائلًا إن العمل الأدبي:

> ليس مجرد لعب بالخيال أو نزوة منفصلة لعقل متحمس، ولكنه نسخة من العادات والتقاليد المعاصرة وعلامة على حالة معينة للفكر. والاستنتاج المستمد من ذلك أنه من خلال الآثار الأدبية يمكننا تتبع شعور الناس وفكرهم منذ عدة قرون.

شكَّلت البنية السردية لتين دراسة التاريخ الأدبي الإنجليزي لمائة عام، وقد بدأ بالساكسونيين والنورمان ثم فترة تشوسر التي أصبحتْ فيها اللغة الإنجليزية الوسط الأدبي المهيمن للمرة الأولى. أما القسم الثاني فكان يطلق عليه «النهضة»، معطيًا أهمية للتأثيرات التي أدركها هازليت في العصر الإليزابيثي.

ثم أتى «العصر الكلاسيكي» الذي بدأ بعصر الاستعادة عام ١٦٦٠. وأكَّد تين أن ثمة تعايشًا بين انتقال السلطة الفاصل من الملكية إلى البرلمان الذي افتتحتْه الثورة المجيدة

التي قامت عام ١٦٨٨ وظهور «إمبراطورية ذات روح تأملية وأخلاقية جادة، قادرة على النظام والاستقلال، يمكنها وحدها الحفاظ على الدستور ووضعه موضع التنفيذ» في العادات وفي الأدب. ورغم أن كلمة «إمبراطورية» توحي برؤية وطنية موحدة، فقد كان تين شديد الانتباه للخلاف السياسي؛ حيث أكد على التناقض المستمر بين جوناثان سويفت المعذَّب الذي ينتمي لحزب المحافظين وجوزيف أديسون الهادئ الذي ينتمي لحزب الأحرار، مشيرًا إلى أن إنجلترا قد أصبحتْ دولة حديثة وحققتْ مكانتها السياسية والأخلاقية بفضل الطريقة التي دعمتْ بها ثقافتها الأدبية روح الجدال بينهما، وبهذا التفسير، فإن الديمقراطية هي فن الخلاف المتحضر.

أما القسم الرابع من كتاب تين، فيُطلَق عليه «الحياة الحديثة»، وهو يهتم بـ «المدرسة الرومانسية» منتقيًا لورد بايرون بوصفه «أعظم هؤلاء الفنانين وأكثرهم إنجليزية ... عظيمًا حتى إننا نعلم منه وحدَه حقائق عن بلاده وعصره أكثر مما نعلمها من الآخرين جميعًا.» وخاصة في ملحمته الساخرة «دون خوان» (١٨١٩–١٨٢٤) التي يصفها تين بأنها «حوار» و«مناجاة»، يُعدُّ بايرون «مَعِينًا إبداعيًّا خصبًا لا ينضب» معبرًا عن كل عاطفة وكل فكرة محتملة، حتى وهو يفترسه «داء العصر» وهو الشعور بأن السعادة متعذرة والحقيقة بعيدة المنال والمجتمع ظالم و«الإنسان مخفق أو مشوَّه.» ويختتم تين الكتاب بإلقاء نظرة على «المؤلفين العصريين» الذين كانوا لا يزالون على قيد الحياة أثناء قيامه بالكتابة، مُصدِرًا حكمًا نافذ البصيرة بأن الرواية سوف تصبح النوع الأدبي الذي سوف يشكل العصر الفيكتوري، والممثل الأول له هو تشارلز ديكنز.

تقسيم العصور الأدبية

وضع السرد لدى تين الأساس لتقسيم العصور الذي سيطر على التاريخ الأدبي الإنجليزي منذ ذلك الحين: عصر الأنجلوساكسونيين، وعصر القرون الوسطى من عام ١٠٦٦ وحتى مطلع القرن السادس عشر، وعصر النهضة الذي يُطلَق عليه الآن أحيانًا العصر «الحديث المبكر» والذي يمتد من عصر الإصلاح الديني وحتى عصر الاستعادة، والعصر «الكلاسيكي» الذي يمتد من ستينيات القرن السابع عشر وحتى ثمانينيات القرن الثامن عشر، وغالبًا ما يشار إليه بعصر التنوير (إشارة إلى الاتجاه الفلسفي لتلك العصور) أو العصر الأغسطي (نظرًا للطريقة التي كان كبار الكُتَّاب مثل ألكسندر بوب يقارنون بها ثقافتهم بالثقافة الرومانية القديمة بقيادة الإمبراطور أغسطس)، والرومانسية التي

تمتد من الثورة الفرنسية حتى ثلاثينيات القرن التاسع عشر، والعصر الفيكتوري، وبعد تين ظهرت الحداثة في مطلع القرن العشرين.

ثمة مجادلات عديدة بشأن الوقت الذي بدأت فيه بالضبط كل حركة أدبية، فهل بشَّرت بالرومانسية العبقرية الشابة لتوماس تشاترتون أم «إحساس» ويليام كوبر أم «القصائد الرثائية» (١٧٨٤) لشارلوت سميث؟ الحداثة التي تنبَّأ بها إيقاع جيرارد مانلي هوبكينز أم التأثرية الحضرية لآمي ليفي وآرثر سيمونز؟ ولكن لا شك أنه في فترات عديدة في التاريخ الأدبي كانت ثمة محاولات منسقة من أجل «التجديد» (عبارة عزرا باوند). وأعلن نقاد العصر الإليزابيثي مثل ويليام ويب وجورج باتنام انتصار اللغة الإنجليزية على اللاتينية، وآمن جون درايدن ومعاصروه بأنهم بصدد تحديث تلك اللغة وتقديم نوع جديد من البساطة والدقة والوضوح للشعر الإنجليزي، وآمن مفكرو العصر الفيكتوري مثل توماس كارلايل وماثيو أرنولد وجون راسكين بأن الأدب أداة قوية على نحو منقطع النظير لقراءة رموز عصرهم وتفسير «مسيرة التقدم» وتعلم كيفية التعايش معها من ناحية، وهي تلك المسيرة التي تتكون من التمدن والتصنيع والسكك الحديدية والباعة الجائلين والإمبراطورية من ناحية، وتفسير الهدير الكئيب الطويل المرتد لـ «بحر الإيمان» (أرنولد، «شاطئ دوفر») وهو يتراجع على رمال نقد الإنجيل وعلم التطور ومذهب الشك الحديث.

في قصيدة تحمل عنوان «ثلاث حركات» (نُشِرت عام ١٩٣٢) حدد دبليو بي ييتس الآفاق الممتدة لعصر شكسبير والتعبير الذاتي عن الثورة الرومانسية وصدمته الخاصة بعصره بوصفها نقاط التحول الكبرى في التاريخ الثقافي والأدبي؛ فالنهضة والرومانسية والحداثة هي أكثر ثلاث حركات دُرستْ واعتُبرت غالبًا أزهى الفترات وأنجحها في تيار الأدب الإنجليزي. وفي كل لحظة تاريخية ساهمت مجموعات من الكُتَّاب الذين كانوا غالبًا ما يعرف بعضهم بعضًا في توسيع آفاق كل أنواع الأدب الإنجليزي تقريبًا: سيدني وسبنسر ومارلو وشكسبير وجونسون ودون وهربرت وميدلتون ومارستون وويبستر ثم ميلتون ومارفل أثناء عصر النهضة في أواخر القرن السادس عشر والقرن السابع عشر، وبليك وويليام ودوروثي وردزوورث وكولريدج وشارلوت سميث وسكوت وبايرون وبيرسي وماري شيلي وكيتس وكلير أثناء الثورة الرومانسية في أواخر القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر، وإليوت وباوند وييتس وجويس وفورد مادوكس فورد ودوروثي ريتشاردسون وويندام لويس ووولف ودي إتش وتي إي لورنس وووه

وأُلدوس هاكسلي وآخرون خلال الأعوام من ١٩١٠ حتى نشوب الحرب العالمية الثانية. ولكن الأسماء مثل النهضة والرومانسية والحداثة كانت تضاف بعد الحدث، لا عن طريق مخترعيها أنفسهم.

النهضة

أكد علماء الإنسانيات في القرن السادس عشر أن عصرهم كان يشهد نورًا جديدًا وانبعاثًا بعد فترة طويلة من الإظلام الثقافي، وتوحي المفردات التي ترتبط بتلك الفكرة بتقسيم ثلاثي بين «القدماء» المستنيرين في بلاد الإغريق وروما، وجهلاء «العصور الوسطى»، و«المحدثين» الذين تجددت فيهم قِيَم القدماء. وتعود الفكرة إلى بترارك في إيطاليا في القرن الرابع عشر، ولكنَّ التسميتين المألوفتين لدينا للقسمين الآخَرين لم تَظهَرا إلَّا في القرن التاسع عشر. وبعد أُفول نجم روما الكلاسيكية أتت العصور الوسطى كما قال جون راسكين في محاضرته الرابعة لعام ١٨٥٤ عن العمارة: «لديك إذَن الفترات الثلاث: الكلاسيكية التي تمتد إلى سقوط الإمبراطورية الرومانية، والعصور الوسطى التي تمتد من ذلك السقوط إلى نهاية القرن الخامس عشر، والحداثة.» انتشر تأكيد راسكين على أن العصر الحديث قد بدأ في شمال أوروبا على الأقل مع نهاية القرن الخامس عشر، ولكن المصطلح الذي فُضِّل على الحداثة هو «النهضة»، وهي كلمة استُخدمت لأول مرة في فرنسا على يد جول ميشليه ووصلت إلى إنجلترا في الأربعينيات من القرن التاسع عشر، وحاول ماثيو أرنولد إضفاء الطابع الإنجليزي عليها في كتاب «الثقافة والفوضى» (١٨٦٩) حيث أصبح هجاؤها Renascence بدلًا من Renaissance، وحققت انتشارًا واسعًا عن طريق كتاب ياكوب بوركهارت «حضارة النهضة في إيطاليا» (١٨٦٠) وكتاب والتر باتر «النهضة» (١٨٧٣). وأوضح باتر أن الكلمة لا تشير إلى انبعاث القدماء فحسب، بل أيضًا إلى «حركة كاملة معقدة لم تكن إعادة إحياء العصور الكلاسيكية القديمة سوى عنصر واحد فقط منها أو إحدى علاماتها.» ويمكن إيجاز فهم القرن التاسع عشر لتلك الحركة في عبارة اقتبسها بوركهارت من ميشليه: اكتشاف العالم واكتشاف الإنسان.

طالما اعتُبِر الإنجليز عادة أكثرَ تميزًا في الأدب والمسرح منهم في الرسم والنحت والموسيقى، وتجسدت حضارة النهضة في إيطاليا لدى بوركهارت في الفنون المرئية لمايكل أنجلو ورافاييل ودوناتيللو وبيرو ديلا فرانشيسكا. وفي المقابل، فإن النهضة الإنجليزية

ارتبطت بالشعراء والكُتَّاب المسرحيين أثناء عهد الملكة إليزابيث الأولى (١٥٥٨–١٦٠٣)؛ مما يعني أنه بينما ارتبط فن النهضة الإيطالية ارتباطًا وثيقًا بالكاثوليكية الرومانية فقد نشأ أدب النهضة الإنجليزية في بيئة بروتستانتية شديدة التعسف. وفي كتاب «فن الشعر الإنجليزي» (١٥٨٩) الذي كُتِب في أعقاب هزيمة الأسطول الإسباني، حدد جورج باتنام أصول الازدهار الأدبي في العصر الإليزابيثي في الفترة التي بدأ فيها الإصلاح الديني في إنجلترا:

> في نهاية حكمه [هنري الثامن] ظهرتْ مجموعة جديدة من مبتكري الكياسة كان السير توماس وايت الأكبر وهنري (إيرل سري) يتزعمانهم؛ حيث سافرا عبر إيطاليا وتذوَّقا هناك الأسلوب والموازين العذبة الفخمة للشعر الإيطالي. ومع خروج المبتدئين من مدارس دانتي وأريوستو وبترارك، فقد صقلوا على نحو عظيم أسلوب الشعر العامي البسيط الخام عما كان عليه من قبل، ولهذا السبب يمكننا القول حقًّا إنهم المصلحون الأوائل للأسلوب الإنجليزي وبُحوره.

وتُنتزع هنا كلمة «المصلحون» من أصولها الكنسية وتخضع للتاريخ الأدبي، ويكشف التأكيد على الإصلاح عن المذهب الكامن خلف علم الجمال الأدبي الجديد الذي طوَّره باتنام؛ فقد أدَّى الانفصال عن روما إلى إيجاد حاجة مُلِحَّة لتزييف هوية ثقافية قومية.

ومن سبنسر إلى ميلتون إلى مارفل صيغ معظم أفضل ما كُتب في الشعر في ذلك العصر عن طريق التصادم الإبداعي بين قيم «النهضة» (الكلاسيكية الوثنية) و«الإصلاح» (الإنجيلي البروتستانتي). وقد شحذ جون ميلتون فنه في مسرحية موسيقية للطبقة الأرستقراطية في قلعة لادلو أصبحت تُعرف باسم «كوموس» (١٦٣٧): فهو يسترسل في غنائية شكسبير والأساطير الكلاسيكية، وفي الوقت ذاته يوجِّه لَكْمةً أخلاقية، وهو مزيج أصبح السمة المميزة لميلتون. وتعد «ليسيداس» (١٦٣٨)، وهي المرثية التي كتبها في طالبٍ زميل في جامعة كامبريدج كان يعرفه بالكاد، محاكاة عبقرية لمسرحية رعوية كلاسيكية («لا تبكوا ثانية أيها الرعاة المحزونون، لا تبكوا ثانية»)، ويوجِّه في الوقت ذاته هجومًا على رجال الدين الإنجليز. وقد تشبَّعت «الفردوس المفقود»، وهي قمة الملاحم الإنجليزية، على حدٍّ سواء بكتابات فرجيل وأوفيد من ناحية وبالإنجيل ودراسة ميلتون حول العقيدة المسيحية من ناحية أخرى.

وعلى غرار سبنسر من قبله كان ميلتون ذا موقف شديد الالتباس من الفن الإبداعي، وكما أهدى سبنسر بعضًا من أكثر أشعاره الحسية إلى المرأة المغوية في عش الحب الذي يدمره السير جيون بعنف، فإن ميلتون الشاعر يضع على لسان الشيطان وحواء كلمات مغوية يعلَم ميلتون العالِم باللاهوت أنها خطرة. وقد شكَّلت «الفردوس المفقود» الذوق الشعري الرفيع في القرن الثامن عشر وساهمت في تحركه بعيدًا عن القافية نحو الشعر الحر، ولكنها أيضًا شكَّلت رد الفعل ضد احتشام القرن الثامن عشر. ولم يُعجَب الشعراء الذين أصبح يُطلَق عليهم الرومانسيون لدرجة الهوس بأسلوب ميلتون العظيم فحسب، بل أيضًا بشخصية الشيطان الساحرة وبصورة ميلتون بوصفه «شاعرًا حقيقيًّا ينتمي لحزب الشيطان دون أن يدري.» ومن النهضة إلى الرومانسية؛ شاعر ظُنَّ أنه يُوحَى إليه من الروح القدس وأصبح مُلهِمًا للشعراء الذين كانوا يظنون أنهم ملهمون من نسيم الإبداع الخالص.

الرومانسية

ظهرت الرومانسية في ألمانيا في أواخر القرن الثامن عشر كردٍّ فِعْل ضد هيمنة الثقافة الفرنسية الكلاسيكية الحديثة، وعبر القارة ألزم الشعراء أنفسهم بالإطاحة بالنظام الثقافي القديم حتى وهُم مترددون في رد فعلهم نحو الثورة السياسية التي بدأت في فرنسا عام ١٧٨٩. وضع جان جاك روسو بعض الأسس الفكرية للثورة الفرنسية، ولكن تراثه الأكثر تميزًا يتمثل في الإعجاب الشديد بالإحساس. وبعد روسو أصبح مقبولًا حتى بالنسبة للرجل الإنجليزي أن يبكي، وتم التخلص من الشعور المستعارة وأصبحت الأثواب النسائية تتخذ شكل الجسد، ويزعم أن رواية جوته العاطفية «آلام فرتر الصغير» (١٧٧٤) التي وصفها ألف دبليو فون شليجل على نحو رائع بأنها إعلان عن حقوق المشاعر قد تسببت في موجة من حالات الانتحار تقليدًا لها. كانت العاطفة هي المسيطرة في ذلك الوقت.

عام ١٧٩٨ صدر عن دار نشر قروية مغمورة مجلد صغير من الشعر بلا اسم مؤلف على الغلاف يحمل العنوان البسيط «قصائد غنائية وبعض القصائد الأخرى»، وبعد ذلك بعشرين عامًا أدرك الناس أنه نقطة اشتعال الثورة الرومانسية في الأدب الإنجليزي. ويتذكر ويليام هازليت عام ١٧٩٨ بوصفه حقبة مهمة في حياته، ففي مقال قوي بعنوان «معرفتي الأولى بالشعراء» تذكر شرف مقابلة مؤلفَيِ المجموعة ويليام

وردزوورث وصامويل تايلور كولريدج اللذين كانا لا يزالان مغمورَيْن وألقيا بعض القصائد، ويتذكر هازليت قائلًا: «أحسستُ بأسلوب جديد وروح جديدة في الشعر، وكان تأثير ذلك عليَّ مشابهًا لتقليب التربة الخصبة أو أول نسائم الربيع التي يُستبشَر منها بقدومه.»

لم تشارك المؤسسةُ الأدبية هازليت حماسَه؛ حيث كان استقبال «قصائد غنائية» في بداية الأمر فاترًا وأصيب وردزوورث بالإحباط، فلم يفهم الآخرون مقاصده. وهكذا ففي عام ١٨٠٠ عندما أعيد إصدار المجموعة مع إضافة مجلد ثانٍ يضم شعراءَ جددًا، كَتَب مقدمة طويلة كانت بيانه الرسمي للإعلان عن شعر الوجدان الجديد، وأوضح أن هدفه في القصائد هو اكتشاف «الطريقة التي نربط بها بين الأفكار في حالة الانفعال» وكيف يتصرف الإنسان في أوقات الضغط الوجداني الشديد. وقد سعى تحديدًا إلى التعبير عن بعض العواطف الأساسية التي أهملها كثيرًا الشعرُ المهذب والمصقول في القرن الماضي، كعاطفة الأمومة على سبيل المثال، وهي موضوع «الفتى الأحمق» و«الأم المجنونة»، أو «الارتباك والغموض اللذين يلازمان فكرتنا عن الموت في مرحلة الطفولة، أو بالأحرى عجزنا التام عن قبول تلك الفكرة والاعتراف بها»، وهي فكرة نُقلت ببراعة في قصيدة «نحن سبعة» التي يواجه فيها شابٌّ بالغ فتاةً صغيرة تنتمي لعائلة مكونة من سبعة أطفال تُوُفي منهم اثنان. فبالنسبة إلى البالغ الذي يعرف إجراء الحسابات «إذا كان اثنان يرقدان في مدفن الكنيسة/فأنتم إذن خمسة فقط.» ولكن بالنسبة إلى الطفلة التي تجلس وتغني لشقيقيها اللذين يرقدان في القبر لا يوجد اعتراف بالموت: «كلا، إننا سبعة!» فقد رأى وردزوورث أن الجمع بين الأمومة والأطفال والموت يعني فتح بوابة سَدٍّ يتدفق منه شلال من المشاعر، وأن القيام بذلك سوف يُعيد الشعر إلى مصدره الأصلي، فهو يقول في الجملة الأشهر في المقدمة: «كل الأشعار الجميلة عبارة عن تدفق تلقائي للمشاعر القوية.»

كان هدف وردزوورث استئصال كل مظاهر «الزيف في الوصف» وتجنُّب «الأسلوب الشعري» الرسمي الذي يتمثل في نزعة أشعار القرن الثامن عشر نحو تحويل «السمك» إلى «القبيلة ذات الزعانف»؛ حيث أعلن وردزوورث أن لغة الشعر الجيد لا تختلف عن لغة النثر الجيد؛ فالأسلوب المبهرج والصور البلاغية المرتبطة عادةً بالشعر تخنق ما أطلق عليه جون كيتس في أحد تأملاته العميقة عن الإبداع، المكتوبة على هيئة رسائل «الصوت الحقيقي للشعور».

كتب وردزوورث في مقدمته قائلًا: «حاولت دائمًا أن ألقي نظرة متمعنة على موضوعي.» وما اكتشفه من النظرة المتمعنة في الموت والفقد والألم أن الصدق يستوجب البساطة. ومن أكثر القصائد إثارة للعواطف على نحو مميز في ديوان «قصائد غنائية» الذي صدر عام ١٧٩٨ قصيدة «الفتى الأحمق»، ولا بد أنها أول قصيدة في كل اللغات تتناول حالة طفل مصاب بمتلازمة داون، وهي مؤثِّرة وطريفة وبها مسْحة من الطهارة القدسية والتُّقَى في الوقت ذاته، وهي تتحدث عن النعمة الخاصة التي تحل على الأطفال المعاقين ومَن يعتنون بهم، وكانت سمة الصدق الاستثنائية التي تتميز بها جديدة على الشعر.

تَستحضِر كلمة «الرومانسية» في الأذهان صورةَ الفنان وحيدًا في عُلِّيَّة منزله وهو يكتب في نوبة من الإلهام كما توحي صورة في مذكرات الملحن هكتور برليوز: «كنتُ أُنهي مقطوعتي الموسيقية عندما اندلعت الثورة ... فكتبتُ على عَجَلٍ الصفحات الأخيرة في المقطوعة الأوركسترالية على أصوات طلقات الرصاص الطائشة ... وهي تدوِّي بسرعة على الحائط الذي يقع خارج نافذتي.» فمن ناحية تُعرف الرومانسية بالعزلة، ومن ناحية أخرى بخلفية من الاضطراب السياسي. وعندما انتهى برليوز من مقطوعته الموسيقية خرج كي ينضم إلى الحشد الثوري، ولكنه بطريقة ما لا يُعتبر واحدًا من ذلك الحشد.

ذات لحظة، كان وردزوورث يهيم على وجهه «وحيدًا كسحابة» بينما أزهار النرجس تتمايل في الرياح بجوار بحيرة أولزووتر، وفي اللحظة التالية يوجد في باريس في قلب العاصفة الثورية العصيبة مُعْرِبًا عن مدى السعادة الذي يشعر به لكونه «حيًّا في ذلك الفجر». ولكن العزلة الرومانسية كانت غالبًا وهمًا أو أداة شعرية، فلم يتجول وردزوورث وحيدًا بل اصطحبتْه شقيقته دوروثي وكانت هي مَنْ لاحظتْ حركة أزهار النرجس. كتب وردزوورث قصيدته مستعيدًا الأحداث من خلال ما أطلق عليه في عبارة مفتاحية أخرى في مقدمة «قصائد غنائية»: «العاطفة التي يستحضرها المرء في هدوء»، وكانت مستوحاة من يوميات شقيقته بقدْر ما كانت مستوحاة من النزهة الأصلية.

كان الشعر الرومانسي الإنجليزي ظاهرة تعاونية إلى حدٍّ بعيد؛ حيث ارتبطت موجته الأولى في التسعينيات من القرن الثامن عشر بـ «مدرسة شعراء البحيرة» (وردزوورث وكولريدج وروبرت ساوثي)، وارتبطت الموجة الثانية أثناء عصر الوصايَة بـ «المدرسة الشيطانية» (لورد بايرون وآل شيلي) و«المدرسة العامية الكونكية» (كيتس ولي هانت وويليام هازليت وتشارلز لامب). ورغم الطابع العدائي لتلك المسميات التي أطلقها

النقاد المحافظون، فقد كان ثمة حس المسعى الجماعي يسري ضمن الفصائل المختلفة؛ حيث كُتِبت العديد من البيانات الرئيسة للشعر الجديد مثل «قصائد غنائية» ومجموعة مقالات هازليت ولي هانت بعنوان «المائدة المستديرة» (١٨١٧) على نحو مشترك، وكانت ماري شيلي تنقِّح قصائد زوجها بيرسي وتحررها للنشر، وكتب هو مقدمة روايتها «فرانكنشتاين»، وكانت بعض أعظم الأعمال الفردية نتاجَ حوارٍ إبداعي؛ فقصيدة وردزوورث الملحمية التي تتناول سيرته الذاتية والتي نُشِرت بعدَ وفاته بعنوان «المقدمة» (نُشِرت عام ١٨٥٠) كانت تأملًا يخاطب به كولريدج، وساهم وردزوورث بدوره في مقطع شعري جوهري في أشهر قصائد كولريدج «البحَّار العجوز». وحتى جون كلير «الشاعر الفلاح من نورثامبتونشير»، وهو شخص يبدو منعزلًا، كان يعتمد على أصدقائه الأوفر حظًّا من التعليم كي يساعدوه في تهذيب أعماله.

الحداثة

ثورة في الأسلوب الشعري ومحاولة أدبية جماعية تتلخص أهدافها في سلسلة من البيانات الرسمية؛ وكانت تلك أيضًا خصائص ثورة «الحداثة» في مطلع القرن العشرين.

في خريف ١٩١٢ قابل الشاعر الأمريكي عزرا باوند خطيبته السابقة هيلدا دوليتل والكاتب الإنجليزي الشاب ريتشارد أُلدينجتون في مقهى المتحف البريطاني، وكان ثلاثتهم متحمسين لتجريد الشعر الإنجليزي من الإفراط في الزخارف التي استغرقتْ فيها الرومانسية الحديثة، ووجدوا نماذج جديدة في الشعر الغنائي الصيني والياباني والإغريقي القديم وفي نموذج الشعر الرمزي الفرنسي الحديث الذي دافع عنه في مقال قوي عضو آخر من نفس الدائرة، وهو إف إس فلينت ابن الطبقة العاملة الذي علَّم نفسه بنفسه والذي أشاد بمزايا الشعر الحر والصور البلاغية المكثفة.

كان باوند يمثل مجلة «الشعر» التي تصدر في شيكاجو؛ حيث قرأ بعض القصائد الغنائية الإغريقية الحديثة المتميزة التي كتبتْها دوليتل ووقَّعتْها باسم «إتش دي، من أتباع المذهب التصويري» (الأحرف الأولى المختصرة هي نفسها رمز التبسيطية التصويرية) وأرسلتْها إلى هارييت مونرو المحررة بشيكاجو، وسرعان ما طبعتْ أمثلة من أعمال كلٍّ من هيلدا دوليتل وأُلدينجتون في مجلة «الشعر». وضم عدد أبريل ١٩١٣ قصيدة باوند التي تحمل عنوان «في محطة المترو» التي تضم في سطريها مسحة من الفن الياباني

وأشباح العالم السفلي التقليدي والمتردد يوميًّا على المدينة الحديثة، وعناصر الصورة متباعدة في الصفحة في إشارة إلى الرموز المصورة الصينية:

خيالات　　تلك الوجوه　　في الزحام:
أوراق　　على غصن أسود　　نديٍّ.

كان بيان رسمي للحركة التصويرية قد ظهر في عدد الشهر السابق، ورغم أن باوند هو مَن أعدَّه فقد ظهر باسم فلينت (واختلفا لاحقًا حول فضل كلٍّ منهما تجاه الآخر وتجاه تي إي هيلم، وهو عضو آخر في المجموعة):

(١) معالجة مباشرة «للمسألة» سواء أكانت شخصية أم موضوعية.
(٢) عدم استخدام أية كلمة لا تضيف شيئًا إلى العرض.
(٣) فيما يتعلق بالإيقاع: التأليف طبقًا لتسلسل الجمل الموسيقية لا طبقًا لتسلسل ضابط الإيقاع.

وأضاف باوند في مقطع تكميلي بعنوان «بعض المحظورات لأتباع المذهب التصويري» أن الصورة هي تمثيل لشيء مركَّب فكريًّا وشعوريًّا في لحظة من الزمن:

> إنها تمثيل لشيء مركَّب لحظيًّا يعطيك ذلك الشعور بالتحرر المفاجئ، ذلك الشعور بالحرية من قيود الزمان والمكان، ذلك الشعور بالنمو المفاجئ الذي نمر به أمام أعظم الأعمال الأدبية. ومن الأفضل تقديم صورة واحدة في العمر عن كتابة أعمال ضخمة.

التمزق والانكسار والإخلال بالتتابع الزمني والتجرد من مظاهر الاحتشام والإسهاب القديمة: تعاظمت تلك العلامات المميزة للعصر الحديث بسبب الحرب العالمية الأولى التي أَلْقتْ بظلالها على كل ما كُتب في العشرينيات من القرن العشرين تقريبًا. وتعد قصيدة تي إس إليوت «الأرض الخراب» (١٩٢٢)، وهي النص المحوري في ذخائر الشعر الحديث والتي راجع مُسَوَّدتها باوند، حشدًا كبيرًا من الصور الضعيفة أو مجموعة من الشظايا التي تستند على حطام عالَم ما بعد الحرب، أو لغطًا من الأصوات يعبر بطريقة مسرحية عن الانهيار العصبي الذي يعيشه شاعر وعصر. ولكنها أيضًا محاولة من التقدير للتراث العريق من الشعر الغربي كُتِبت طبقًا للقاعدة التي وضعها باوند: «يمكنك أن تتأثر بأي

عدد من الفنانين العظماء كما تحب، ولكن عليك أن تتحلى بالأدب اللازم إما للاعتراف صراحة بأنك مَدِين لهم أو لمحاولة إخفاء ذلك التأثر.»

لم يُطبَّق مصطلح «الحداثة» على التصويرية والحركات التالية لها، مثل «الدوَّامية» التي روَّج لها ويندام لويس حادُّ الطباع، أثناء الحرب إلا في أواخر العشرينيات من القرن العشرين، وكان ذلك في سياق مقالة نقدية كتبها شاعران آخران هما روبرت جريفز ولورا رايدينج. وقد استفادت هيلدا دوليتل من حقيقة أن أعمال صافو — الشاعرة الغنائية التأسيسية لبلاد الإغريق — لم تستمر إلَّا على هيئة مقاطع متفرقة. ولأن المقطع غير كامل وغامض ومثير للعواطف ولكنه محيِّر، فقد اعتبر بطريقة ما أجمل من قصيدة كاملة. وقد بالغ باوند في هذه الفكرة في قصيدته الغنائية المكونة من مقاطع متفرقة «البردي» والتي نُشِرت في مجموعته التي تحمل عنوان «لاسترا» (١٩١٦)، ولكن جريفز ورايدينج لم ينبهرا:

> عندما يصل شعر الحداثة أو ما اعتُبر شعر الحداثة منذ زمن ليس بالبعيد إلى المرحلة التي يعتبر فيها ما يلي على نحو جاد قصيدة:
>
> البردي
> الربيع ...
> طويل جدًّا ...
> جونجولا ...
>
> فثمة بعض العذر للقارئ العادي والناقد التقليدي؛ اللذين يتخوفان من أي شيء يطلق عليه وصف «حديث»؛ سواء بالاستهجان أو الاستحسان. مَنْ أو ما هو الجونجولا؟ هل هو اسم شخص؟ أم مدينة؟ أم آلة موسيقية؟ أم كلمة عتيقة خاصة بعلم النبات بمعنى «البذور»؟ أم هو خطأ إملائي في اسم جونجورا الشاعر الإسباني الذي استُمِد من اسمه أسلوب «الجونجورية» الذي يعني «أناقة متكلفة في الأسلوب» ويطلق عليه أيضًا «الأسلوب التعظيمي»؟ ولمَ «البردي»؟ ... وبدلًا من أن يجيب المنطق السليم عن أيٍّ من تلك التساؤلات، ويندفع إلى الخداع المكسُوِّ بالخزي المتمثل في المبالغة في تعظيم الشيء، فإنه ينسحب إلى أرض أكثر صلابة.
>
> روبرت جريفز ولورا رايدينج، «نظرة عامة على الشعر الحديث»، ١٩٢٧

عارض أتباع المذهب التصويري خصوبة الشعر الرومانسي الحديث الذي يغلب عليه الطابع الريفي في عصر الملك جورج، وعارضهم جريفز ورايدينج بدوريهما، وصرح جريفز تحديدًا بالولاء — بدلًا من ذلك — لتراث من العواطف الإنجليزية الصادقة التي تتمثل في شعر توماس هاردي. أما فيما يتعلق بما تبقَّى من القرن العشرين، فقد انخرط الشعر الإنجليزي في معركة بين «صوت الشعور الحقيقي» لهاردي والالتزام الحديث نحو الصعوبة والتجريب.

الفصل السادس

بين الشعراء الإنجليز

شاعر البلاط

يغلب على تجربة الأدب الحديثة طابع الصمت والانعزال، ولكن الوضع لم يكن هكذا دائمًا؛ فالشعراء الملحميون القدماء لم يدونوا قصائدهم بل كانوا يحفظون رواياتهم ويَتْلُونها. فالقصائد في «حكايات كانتربري» عبارة عن قصص يتشاركها الناس لإضفاء الحيوية على رحلة، وتدور أحداث القصة العاطفية «السير جاوين والفارس الأخضر» أثناء حفل عيد الميلاد كي تؤدي دورها كقصة تصلح لقضاء أمسية شتاء طويلة، وكان جورج هربرت وويليام بليك يغنون قصائدهم.

يعد الشعر المسرحي بطبيعته سمعيًّا وجماهيريًّا، وكان الشعر الغنائي في أقدم صوره يُغنَّى بطريقة تنافسية. وفي بلاد الإغريق كان الشعراء الفائزون (مثل الرياضيين الفائزين) يتوَّجون بأكاليل الغار، وهو نبات مقدس عند أبوللو إله الشعر، وهو أصل مصطلح «شاعر البلاط». ومن الأنواع الأصلية للشعر الغنائي: القصيدة الغنائية، وهي قصيدة للمدح، والمَرْثِية، وهي قصيدة للحِداد والذكريات. وكان الشعراء يظفرون بالرعاية والمحاباة عن طريق كتابة القصائد الغنائية والمرثيات، وهي الطريقة الوحيدة لدعم فنِّهم قبل ظهور سوق أدبية حقيقية في القرن الثامن عشر.

لم يصبح شكسبير ثريًّا بالتربح من شعره بل من امتلاك أسهم في شركة للمسرح التجاري، ولم يحقق أي شاعر إنجليزي الثراء من مهنة النشر حتى عام ١٧١٤ عندما عقد ألكسندر بوب صفقة غير مسبوقة مع الناشر برنارد لينتوت لترجمة «الإلياذة» لهوميروس في ستة مجلدات بسعر ٢٠٠ جنيه إنجليزي للمجلد، وحصل أيضًا على ٧٥٠ نسخة مجانية للمشتركين؛ مما مكَّنه من الحصول على الجنيه الذي دفعه كل مشترك مقدمًا. وبالحساب بواسطة مؤشر أسعار التجزئة فإن تلك الأرباح تصل إلى حوالي ما

يعادل ٢٠٠ ألف جنيه بأسعار اليوم، بينما باستخدام مؤشر متوسط الأرباح في مطلع القرن الحادي والعشرين فهي تعادل ما يزيد عن مليوني جنيه. وأنفق بوب نسبة كبيرة من الأرباح على اقتناء فيلا أنيقة في تويكنهام وإقامة حديقة بها مصممة بعناية.

تعتبر قصيدة إدموند سبنسر العاطفية الملحمية «ملكة الجن» (١٥٩٠–١٥٩٦) أول ملحمة قومية إنجليزية، واعتمد سبنسر على المادة الخام المحلية المتعلقة بالملك آرثر، وباستخدام الفن التوفيقي الذي تميز به العصر الإليزابيثي، فقد كساها بطبقة من التأثيرات الكلاسيكية (تحولات أوفيد السحرية بنفس القدْر الذي اعتمد به على موضوع فرجيل الأكثر صرامة)، مع العلاقات الرومانسية الخاصة بالملحمة الإيطالية في عصر النهضة (وخاصة «أورلاندو الغاضب» لأريوستو)، مع وضع سمة الابتكار الخاصة به. ويحل الفرسان الجدد محل لانسلوت وجاوين والآخرين: فارس الصليب الأحمر، وهو نسخة بروتستانتية مميزة من القديس جورج، والسير جيون الذي يجاهد من أجل الحفاظ على فضيلة ضبط النفس وهو يقابل امرأة فاتنة مغوية تُدعَى أكرازيا في عش للحب، وبريتومارت وهي محارِبة ترتدي ثياب الرجال ويقصد منها تحديدًا أن تغدق الإطراء على الملكة إليزابيث، ثم يأتي أرتيجال الباحث عن العدالة والذي يصحبه رجل حديدي يستخدم المِدرَس ببراعة يدعى تالوس، وهو ما يوحي بموقف متصلب من الثورة في أيرلندا، والسير كاليدور الذي يكتشف الذوق والتحضر في عالم ريفي، بينما كان آرثر نفسه يسارع إلى تقديم المساعدة في أوقات الأزمة. ربح سبنسر قليلًا من نشر القصيدة، ولكن المغامرة جعلتْه يحصل على معاش تقاعدي من الملكة إليزابيث الأولى.

وعلى غرار تشوسر وجون سكيلتون (معلِّم هنري الثامن) من قبله وبن جونسون وويليام دافينانت من بعده، فقد كان سبنسر شاعرًا للبلاط بصورة غير رسمية. وأصبح هذا الدور منصبًا ملكيًّا رسميًّا لأول مرة عام ١٦٦٨ عندما أنعم الملك تشارلز الثاني المثقَّف باللقب على جون درايدن الذي كان قد فاز بالحظوة في البلاط في العام السابق عند نشر «عام العجائب» ١٦٦٦، وهي قصيدة ملحمية تدور حول حدثين وقعا عام ١٦٦٦ صوَّرتْهما الأصوات البيوريتانية المعارضة علامتين على السخط الإلهي على حكومة تشارلز وأخلاقه: وهما الحرب الإنجليزية الهولندية التي شهدتْ أسطول العدو وهو يُبحِر عبر نهر ميدواي، وحريق لندن الكبير. وتمثل الرد السريع لدرايدن في رؤية نموذج إلهي للخلاص الإعجازي من نتيجة أكثر سوءًا وتصوير الملك نفسه وهو يدخل مستبسلًا إلى المدينة كي يساعد في إخماد الحريق.

تحول درايدن إلى الكاثوليكية الرومانية عام ١٦٨٥، وهو ما كان مناسبًا، فهو نفس العام الذي خلف فيه جيمس الثاني المجاهر باعتناقه الكاثوليكية شقيقه تشارلز الثاني. ومع الثورة المجيدة عام ١٦٨٨ وقدوم الملك ويليام والملكة ماري المعتنقين للمذهب البروتستانتي، خسر درايدن منصبه أمام الشاعر والكاتب المسرحي المنتمي إلى حزب الأحرار توماس شادويل، وهو الأول في طابور طويل من شعراء البلاط الذين سوف تسخر منهم الأجيال القادمة لكونهم أشخاصًا وصوليين رديئي المستوى حازوا مناصبهم نظير مصلحة شخصية أو خدمة سياسية. وقد هجاه درايدن بالفعل في «ماك فليكنو: هجاء للشاعر البروتستانتي المخلص تي إس» (١٦٨٢)، ويسخر ألكسندر بوب في ملحمته الساخرة «الحمقى» التي تضم إجمالي الكُتَّاب الرديئين من اسمه محرِّفًا إياه بحيث يصبح «شـ**ويل».

كان تأكيد الرومانسية على مشاعر الكاتب كما يتمثل في قرار ويليام وردزوورث بكتابة قصيدة ملحمية، لا عن التاريخ البريطاني أو الحرب الدائرة في السماء بل عن نموه العقلي؛ في حقيقة الأمر خصخصة للشعر. فقد كتب كيتس قصائد غنائية لا إلى الملوك أو الرعاة المحتملين بل إلى وعاء إغريقي، وإلى حالة الحزن، وإلى طائر البلبل، وإلى فصل الخريف. وإذا كان للشاعر دور عام، فقد تمثَّل في كونه نبيًّا يصرخ في البرية (رأى بليك وشيلي نفسيهما في ذلك الدور) لا متحدثًا رسميًّا للملك والأمة. ولذلك، ففي عام ١٨١٣ رحب الرومانسيون الأصغرون سنًّا؛ مثل بايرون وهازليت وجلين بقبول روبرت ساوثي لإمارة الشعراء، وهو مدافع سابق عن الثورة الفرنسية ورفيق كولريدج في مخطط خيالي لإنشاء مجتمع مثالي من علاقات الحب الحرة على ضفاف نهر سوسكويهانا.

أعاد ألفريد لورد تينيسون قدرًا من الكرامة إلى منصب شاعر البلاط؛ فقد بدا أن صوته يُعرِب عن مزاج عصره. وبعد مرور أربعة أعوام على حصوله على لقب شاعر البلاط عند وفاة وردزوورث، قرأ رواية في جريدة «ذا تايمز» عن مهمة فرقة سلاح الفرسان الخفيفة الكارثية أثناء معركة بالاكلافا في شبه جزيرة القِرْم، وخلال دقائق كان قد أطلق قصيدة من نَظْم بحر الداكتيل السريع الذي يعتمد على مقطع مشدد يَلِيه مقطعان غير مشددين: «نصف فرسخ، نصف فرسخ.» ثم مقطع مشدد يليه مقطعان غير مشددين: «نصف فرسخ إلى الأمام».

في وادي الموت
انطلق الستمائة

«إلى الأمام فرقة الفرسان الخفيفة!»
صاح آمِرًا: «املَئُوا البندقيات!»
إلى وادي الموت
انطلق الستمائة.

تنتقد القصيدة القيادة العليا (ارتكب أحدهم خطأً فادحًا)، وفي الوقت ذاته تُعلي من شأن شجاعة الفرسان ممتدحةً إياهم، وعلى غرار العديد من القصائد الإنجليزية البارزة التي تتحدى الفَناء فهي تكتسب الإلهام من المزمور الثالث والعشرين في ترجمة الإنجيل لعام ١٦١١: «أيضًا إذا سرتُ في ظل وادي الموت لا أخاف شرًّا؛ لأنك أنت معي.»

ولكن بالنسبة لتينيسون، فإن تلك القصائد العامة أقل أهمية من قصائد الحزن الشخصي التي كتبها؛ مثل سلسلة الرثاء المكتوبة ببراعة «تخليدًا لذكرى إيه إتش إتش» (١٨٥٠)، وهي مجموعة تراكمية من القصائد الغنائية التي أصبحتْ رحلة داخلية شبيهة بالملاحم. حققت «مهمة فرقة سلاح الفرسان الخفيفة» نجاحًا شعبيًّا، ولكن القراء المفكرين في العهد الفيكتوري في العصور المظلمة كانوا يجدون قيمة أكثر عمقًا في الرباعيات المؤلمة لقداس صديق تينيسون العزيز آرثر هالام، وقالت الملكة فيكتوريا بعد وفاة الأمير ألبرت «إن قصيدة «تخليدًا لذكرى إيه إتش إتش» هي عزائي بعد الإنجيل.»

يعد الشعر الغنائي الحديث غالبًا أداة للتعبير عن خلافات الشعراء مع أنفسهم (وهي جملة ييتس التي تنطبق تمامًا على تيد هيوز وجيفري هيل) أو لتخفيف الشكوى الشخصية والتافهة كليًّا من الحياة (وصف إليوت الانتقادي لقصيدة «الأرض الخراب» الذي ينتقد فيه ذاته والذي قد يكون فيليب لاركين قد استخدمه شعارًا). وفي الأوقات النادرة التي يظهر فيها شعر عام جادٌّ عالي الجودة، فإنه غالبًا ما يكون غاضبًا متحررًا من الأوهام مكتوبًا من وجهة نظر اللامنتمي أو تعاطفًا مع المطرودين، وتعد قصيدة توني هاريسون «في» التي كتبها في أعقاب إضراب عمال المناجم عامي ١٩٨٤–١٩٨٥ مثالًا رائعًا، وهكذا فإن شعراء الحداثة لم يميلوا إلى الترحيب بالعبء العام لمنصب شاعر البلاط.

أسى الحرب

ثمة مسحة رثائية في هواء تلك البلاد منذ نهاية الحرب العالمية الأولى.

جيفري هيل، ١٩٨١

وظلَّ بإمكان الشاعر ما بين الحين والآخر فقط أن يتحدث بالنيابة عن أمته، وكان من أول قصائد كارول آن دافي عند حصولها على منصب أول شاعرة للبلاط عام ٢٠٠٩ مرثية مؤثرة عن وفاة هنري ألينجام وهاري باتش، آخر جنديين من «الجنود البريطانيين» المحاربين في الحرب العالمية الأولى. وتحمل القصيدة عنوان «نداء البوق» (وهي متاحة عبر الإنترنت)، وتبدأ باقتباس من قصيدة ويلفريد أوين «اللقاء الغريب» (في كل أحلامي، أمام نظري العاجز/يندفع نحوي متدفقًا مختنقًا غارقًا)، ثم تُواصِل متخيلةً قتلى الحرب «هاري وتومي وويلفريد وإدوارد وبيرت» وقد عادوا إلى الحياة «مفعمين بالحب والعمل والأطفال والموهبة والجعة الإنجليزية والطعام الشهي»، وتنتهي القصيدة هكذا:

ترى الشاعر وهو يخفي مفكرته ويبتسم.
إذا كان للشعر حقًّا أن يخبرنا بالأحداث بتسلسل زمني عكسي،
فسوف يفعل ذلك.

إن الصورة المسيطِرة التي رسمتْها دافي هي لشريط أفلام يعاد من أوله، فنحن نتذكر المشهد الضبابي الأبيض والأسود للجنود الصغار وهم يصعدون فوق القمة ويُحصَدون كالعشب في المرعى. تخيَّل أنهم قد عادوا لأعلى مرة أخرى، ماذا لو كانوا قد عاشوا ولم يفقد الشعر الإنجليزي «ويلفريد» (أوين) و«إدوارد» (توماس)؟ ولكن الشعراء عاشوا من خلال قرائهم، بينما معظم القتلى لا يتذكرهم سوى عائلاتهم ويُتذكرون من خلال ما كُتب على شواهد قبورهم أو على الأنصِبة التذكارية. وهكذا يمكن للشعر بالفعل أن يخبرنا بالأحداث بتسلسل زمني عكسي عن طريق النظر في الماضي وتكريم أبطاله.

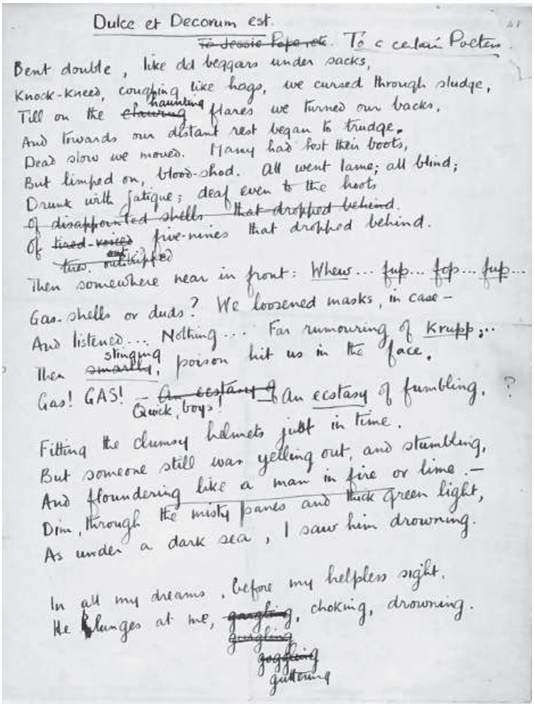
يضم أول مقطع شعري لدافي تلميحًا إضافيًّا لويلفريد أوين («من الجميل، من اللطيف، أن يموت المرء من أجل وطنه»)، وتذكر في المقطع الشعري الثاني أسماء الشعراء المتوفَّيْن وتومئ برأسها موافقةً على موقف كاتب زميل من الحرب العالمية الأولى من خلال أحزان جيادها المتألِّمة: فرواية الأطفال التي حازت تقديرًا في وقت ما «جواد

الحرب» لمايكل موربورجو قُدِّمت على المسرح القومي في نسخة ناجحة كما كَتبت دافي، وفي المقطع الشعري الأخير يبدو أنها تُلمح إلى المفكرة التي وُجدت على جثة إدوارد توماس، وكانت سليمة ولكنها متجعدة من آثار الانفجار بعد أن سقط بالقرب من أراس في أبريل عام ١٩١٧، وتدير كلماتها شريط الماضي باعثةً أصواته إلى الحياة.

الشعر حوار مع الموتى: يدير مقطع «من الجميل، من اللطيف» الشريط إلى الخلف أكثر، ويلمح عنوان أوين بمرارة إلى بيت يُستشهَد به كثيرًا من قصيدة غنائية لهوراس: «من الجميل، من اللطيف، أن يموت المرء من أجل وطنه.» وتستحضر مراجعة مخطوطة الوثيقة الأصلية شعراء آخرين إلى الحوار، وهنا قد لا نرى تنقيحات أوين الدقيقة فحسب («غرغرة»، «قرقرة»، «جحوظ العينين»، «ارتعاش»، للجندي الذي يتوارى في الهجوم بالغاز)، بل أيضًا العلامات التي وضعها زميله الشاعر سيجفريد ساسون الذي ساعده على إتقان فنه عندما كانا يخضعان للعلاج من صدمة القصف في مستشفى كريجلوكهارت الحربي. ومن العناوين الأصلية «إلى جيسي بوب إلخ» و«إلى شاعرة بعينها» يتضح أن أوين يوجِّه سهامه إلى المدافعين العصريين عن «تلك الكذبة القديمة» أكثر مما يوجهها إلى هوراس. وكانت جيسي بوب واحدة من الشعراء الوطنيين المتحمسين الذين ينشرون بانتظام أبياتًا من الشعر على غرار ما يلي في صحيفة «ديلي ميل» يستحثُّون فيها الشباب على الالتحاق بالجيش وملاقاة حتفهم في أوحال فلاندرز:

من يصلح للُّعبة الكبرى التي تُلعَب
لعبة التصادم الحمراء في القتال؟
مَن سيقف متأهبًا لصدور إشارة الانطلاق؟
مَن سيمد يد العون إلى وطنه؟
مَن يرغب أن يكون له دور في العرض؟
ومَن يرغب في مقعد في المنصة؟
مَن يعلم أنها لن تكون نزهة، في الغالب
ولكنه يحمل على كتفه بحماس بندقية؟
مَن الذي سيعود غالبًا متوكئًا على عصًا
ولن يحتجب عن الأنظار ويبتعد عن اللهو؟

كتب فيليب لاركين قائلًا: «لن توجد تلك البراءة مرة أخرى» عن الرجال الذين يرتدون قبعات قماشية ويقفون في صفوف طويلة غير متساوية منتظرين التطوع من


Dulce et Decorum est.
~~To Jessie Pope etc.~~ To a certain Poetess.
Bent double, like old beggars under sacks,
Knock-kneed, coughing like hags, we cursed through sludge,
Till on the ~~clawing~~ haunting flares we turned our backs,
And towards our distant rest began to trudge.
Dead slow we moved. Many had lost their boots,
But limped on, blood-shod. All went lame; all blind;
Drunk with fatigue; deaf even to the hoots
~~Of disappointed shells that dropped behind.~~
Of ~~tired-voiced~~ ~~two, outstripped~~ five-nines that dropped behind.
Then somewhere near in front: Whew… fup… fop… fup…
Gas-shells or duds? We loosened masks, in case –
And listened… Nothing… Far rumouring of Krupp;…
Then ~~smartly~~ stinging, poison hit us in the face.
Gas! GAS! ~~An ecstasy of~~ Quick, boys! – An ecstasy of fumbling. ?
Fitting the clumsy helmets just in time.
But someone still was yelling out, and stumbling,
And floundering like a man in fire or lime. –
Dim, through the misty panes and thick green light,
As under a dark sea, I saw him drowning.

In all my dreams, before my helpless sight,
He plunges at me, ~~gargling~~ ~~gurgling~~ ~~goggling~~ guttering, choking, drowning.

شكل ٦-١: المخطوطة الأصلية لقصيدة «من الجميل، من اللطيف» بخط يد ويلفريد أوين، وتظهر فيها تنقيحات الشاعر نفسه واقتراحات أكثر لسيجفريد ساسون.

أجل المَلِك والبلاد عام ١٩١٤ «مبتسمين كما لو كانت تلك/عطلة مرحة من عطلات البنوك في أغسطس» («إم سي إم إكس آي في»، «أعراس العنصرة»، ١٩٦٤).

ما هدف الشعر وقت الحرب؟ اشتُهر أوين بكتابة ما يلي: «بادئ الأمر لست مهتمًّا بالشعر، بل إن موضوعي هو الحرب وآلام الحرب، والشعر يكمن في الرثاء.» وقد وصف هو وساسون وإيزاك روزنبرج شاعِرينَ بالغضب والحزنِ الحالَ في الخنادق، وجعلوا من المستحيل على أي شخص بعدهم أن يقول: «من الجميل، من اللطيف» دون سخرية



شكل ٦-٢: «أمنية»: ملصق التجنيد في الحرب العالمية الأولى، مع صورة بريشة جورج كلاوسمان وقصيدة ريفية بقلم الشاعر الرومانسي صامويل روجرز.

أو تحفُّظ. وقد صاغوا شعر الحرب نوعًا ما على نحو حاسم حتى أصبح من المستحيل تجاوزهم، رغم أن كيث دوجلاس قد قام بمحاولة مشرِّفة أثناء الحرب العالمية الثانية.

وبالنسبة للجنود أنفسهم فقد يكون الشعر مصدر عزاء مثلما كانت قصيدة «تخليدًا لذكرى إيه إتش إتش» بالنسبة للملكة فيكتوريا، وكم من حقائب ظهرت على الجبهة

الغربية احتوتْ على نسخة من مرثية إيه إي هاوسمان «فتى شروبشير» (١٨٩٦). ويمكن للشعر أن يقدم نموذجًا أكثر رقة من الوطنية مما قدمتْه جيسي بوب، فعندما سئل إدوارد توماس كاتب النثر الريفي غزير الإنتاج عن السبب الذي دعاه للانضمام إلى سلاح الفنانين، انحنى وقبض حفنة من تراب إنجلترا، وقال: «مِن أجل هذا.» لقد جعلتْ منه هذه الحرب شاعرًا، واستُحضِرَت صورة إنجلترا التي تخيَّل الكثيرون أنهم يدافعون عنها في ملصق للتجنيد برعاية مترو أنفاق لندن، وُضِع فيه فِناء كنيسة ريفية بجوار بضعة أبيات عن الطمأنينة الريفية للشاعر الرومانسي صامويل روجرز.

وفي خضم أهوال للحرب تُقدِّم إيقاعات الحياة الريفية صورة للاستقرار والثبات، ويتأمل إدوارد توماس تلك الأبيات بلا شوفينية أو تعالٍ في قصيدة «لجام زوج الخيل» (١٩١٦): «شاهدتُ كتل التراب تتفتت وتنهار/بعد مرور شفرة المحراث وزوج الخيل المتعثر.» ويتبع توماس هاردي مسلكًا مشابهًا عند كتابة «في زمن تفتت الأمم» (١٩١٦، والعنوان به تلميح للنبي إِرْمِيَا الذي ذكر في العهد القديم «أنت فأسي في المعركة وأسلحتي في الحرب: وبك سوف أفتت الأمم»):

فقط مَنْ يمهِّد التربة ويسوِّيها
في جولة بطيئة صامتة
ممتطيًا جوادًا عجوزًا يتعثر ويتمايل
حاله بين اليقظة والنوم وهما سائران بتثاقل وبطء.

شعر الرغبة: جون دون

> موضوعان فقط هما ما لا يثيران اهتمام العقل الجادِّ المولَع بالدراسة: الجنس والموتى.
>
> دبليو بي ييتس، ١٩٢٧

ثمة نوعان من الشعر الرثائي؛ أحدهما قصيدة في ذكرى الموتى مثل قصيدة «لايسيداس» لجون ميلتون، وقد تكون المرثية إحياء لذكرى شخص معين أو تأملًا عامًّا حول الفقد والفناء، وأشهرها قصيدة توماس جراي «مرثية في فناء كنيسة ريفية» (١٧٥١) التي كُتبت على هيئة رباعيات ذات إيقاع خماسي التفاعيل: «الناقوس يدق منذرًا برحيل اليوم

المنصرم … وسبل المجد لا تقود سوى للقبر.» ولطالما كانت مرثيات الزملاء من الشعراء والأحباء من أكثر الألحان ثراءً في الشعر الغنائي الإنجليزي، ويمتد خيط مرثيات الشعراء من إيرل سَري في ذكرى توماس وايت في القرن السادس عشر، إلى توماس كاري في ذكرى دون في القرن السابع عشر، إلى شيلي في ذكرى كيتس في القرن التاسع عشر (أدونيس)، إلى أودن في ذكرى ييتس في القرن العشرين. وتشمل مرثيات الأحباء قصيدة بن جونسون القصيرة الجميلة التي يطلق فيها على ابنه الذي فقده «أفضل أشعاره»، مرورًا بجنازة هنري كينج لزوجته (عشرينيات القرن السادس عشر)، إلى هاردي وهو يتذكر («قصائد عامي ١٩١٢–١٩١٣»)، وصولًا إلى دوجلاس دان («مرثيات»، ١٩٨٥) وتيد هيوز («خطابات عيد الميلاد»، ١٩٩٨) وكريستوفر ريد («شتات»، ٢٠٠٩) في العصور الحديثة.

والنوع الآخر من المرثية هو القصيدة العاطفية، فقد كان مصطلح «رثائي» يشير في بادئ الأمر إلى أحد البحور الشعرية التقليدية التي تستخدم عادةً للتعبير عن الأمور الحزينة، واستخدمه الشعراء الغنائيون الرومان كاتولوس وبروبرتيوس وأوفيد كثيرًا في أشعارهم العاطفية؛ لذا عندما ترجم كريستوفر مارلو «غراميات» أوفيد أطلق عليها «مرثيات أوفيد»؛ فعندما نُحِبُّ نبحث عن الشعر: والأشعار حسنة الصياغة تقوي من لغة العاطفة وتزيدها حِدَّة في إيقاع يجعل القلوب تخفق، بينما الصور البلاغية تفتح الأعين على آفاق جديدة، وتجمع القوافي بين الكلمات كما لو كانت قبلات. ولن نندهش إذا علمنا أن شعر أوفيد عن الشهوة هو حبل من الخيوط المجدولة يمر عبر الأدب الإنجليزي، بدءًا من قصيدة شكسبير «فينوس وأدونيس» (١٥٩٣) مرورًا بقصيدة كيتس «عشية عيد القديسة أجنيس» (١٨٢٠) إلى قصيدة كريستينا روسيتي «سوق العفاريت» (١٨٦٢) وأكثر من ذلك.

وفي التسعينيات من القرن السادس عشر أصبحت المرثية نمطًا يحظى بنفس شهرة السونيتة لنشر فن الحب، وفي إحدى مرثيات جون دون نجد استكشافه الشهواني على نحو رائع لجسد محبوبته:

اائذني ليديَّ المتجوِّلتين، ودعيهما
تذهبان للأمام، للخلف، للوسط، لأعلى، لأسفل
أمريكا يا وطني، يا أرضي الجديدة
مملكتي، يا أكثر موضع آمِن يخضع لحاكم واحد

منجم أحجاري الكريمة: إمبراطوريتي
كم أنا محظوظ لاكتشافك!
إن الالتزام بتلك القيود يعني الحرية
وأينما تستقر يدي فسوف أضع عهدي
تجرد كامل! كل المباهج تعود إليكِ
وكما الأرواح بلا أجساد، يجب أن تكون الأجساد بلا ثياب
كي نتذوق السعادة الكاملة.

(إلى عشيقته وهي تذهب إلى الفراش)

يلتقط دون لحظة تجربة العاشق بكل حِدَّتها ثم ينتقل إلى تأملها والتفكير فيها على نحو فلسفي ببراعة وتعقيد غير عاديين، وكما قال د. جونسون عن أبراهام كاولي تلميذ دون الذي كتب قصيدة يقارن فيها قلب العاشق بقنبلة يدوية «إن أكثر الأفكار تفاوتًا تَقترِن معًا بالعنف.»

كان شكسبير أكثر الشعراء موضوعيةً وتجردًا؛ فحتى بعد مرور أربعة قرون لم يتوصل أحد إلى التجارب الشخصية — إذا كان ثمة شيء كهذا بالفعل — الكامنة خلف سونيتاته المنظومة في ١٤ بيتًا، وعلى النقيض فإن دون يُبدي جانبًا من شخصيته خلال أعماله؛ حيث كان بالفعل أول كاتب إنجليزي بارز يكتب شعرًا عن حياته الخاصة، ولم يجعل أي شاعر آخر نفسَه موضوعَ كتاباته بتلك الطريقة المستمرة حتى مجيء وردزوورث والرومانسيين بعد ذلك بقرنين. وكان دون أيضًا أول أديب يكتب خطابات شخصية وحميمة ظلت باقية، وكان موضوع إحدى أُولَيَات التراجم في اللغة الإنجليزية، حيث كتبها عقب وفاته مباشرةً إيزاك والتون، فقد جعلتْ منه التقلبات الدرامية التي ميزت حياته موضوعًا نموذجيًّا.

وُلِد دون في عائلة متمردة عام ١٥٧٣؛ فوالدته سليلة الشهيد الأشهر في تاريخ إنجلترا السير توماس مور، وشقيقه مات في السجن بعد أن أُلقِيَ القبض عليه بتهمة استضافة قس كاثوليكي. والتحق دون نفسه بجامعة أكسفورد في سن الثانية عشرة؛ لا لأن عقله كان يسبق عمره (رغم أنه كان كذلك بالفعل)، ولكن كي يحصل على درجته العلمية قبل السادسة عشرة بحيث يتمكن من الاشتراك في قسم الولاء للكنيسة الأنجليكانية وللملكة. وفي العشرينيات من عمره نجح في البعد عن أصوله الكاثوليكية بما يكفي للحصول على منصب السكرتير الخاص للسير توماس إيجرتون حامل الختم،

ولكنه وقع في غرام ابنة شقيق سيده المراهقة وتزوجها سرًّا، وهو زواج كلَّفه وظيفته، ولكن هذا الزواج استمر وكان سعيدًا، وهو ما يثير الدهشة قليلًا في ضوء علاقات دون الكثيرة التي كان يمارسها بلا خجل في شبابه. ورغم بدايته غير الواعدة، فقد أنهى دون حياته عميدًا لكاتدرائية القديس بول وأشهر واعظي عصره، وكانت مواعظه تجتذب جمهورًا ضخمًا منتشيًا كالذي كان يحضر مسرحيات شكسبير.

كُتِبت معظم أشعار دون لدائرة من الأصدقاء والرعاة، ولم يُنشَر منها سوى القليل جدًّا في حياته، وفي المجتمع الإليزابيثي الأرستقراطي المنغلق سرعان ما انتشر القول بأنه موهبة كبرى جديدة. وكانت أكثر قصائده التي لاقتِ الإعجاب «الهدوء» و«العاصفة»، وهما لوحة مزدوجة مبهرة مستوحاة من مغامراته البحرية إلى قادِس وجزر الأزور في خدمة إيرل إسكس ذي الشخصية الطاغية. وكانت مقطوعاته الهجائية التي كتبها في الوقت الذي قضاه محاميًا تحت التدريب في الهيئات القانونية الأربع في لندن ترسم صورًا شديدة الانتقاد للندن المعاصرة، ولكنها أيضًا تتصارع في مقطوعاته الموجزة المكوَّنة من بيتين مع السعي نحو الحكمة الروحية والإخلاص الديني:

على نحو غريب
الوقوف متسائلًا عن الصواب يعني ألَّا تضل
بينما النوم أو الخطأ يعني ذلك. على تل ضخم
شاهق وشديد الانحدار، تقف الحقيقة، ومَنْ
سيصل إليها، يجب أن يذهب في الجوار
وما تقاومه مفاجأة التل يكسب
ولكنه أيضًا يجاهد فجر الموت قبل الهَرَم
لترقد روحك في سلام، فلا أحد يمكنه العمل في تلك الليلة.

«هجاء» ٣

يُعَدُّ ديوانه «أغانٍ وقصائد» أقوى قصائد الحب في اللغة الإنجليزية، وتُعزَى مباشرتها في المقام الأول إلى الشعور بصوت يتحدث مباشرة إلى الحبيبة التي تشاركه الفراش وفي الوقت ذاته يدعو القارئ المستمع مصادفةً: «أتساءل بصدق: ماذا كنا نفعل أنا وأنت/قبل أن نحب؟» (الصباح المشرق)، «بالله عليكِ اصمتي ودعيني أحب» (التقديس)، «مرتين أو ثلاثًا أحببتك فيها/قبل أن أعرف وجهك أو اسمك» (الهواء والملائكة).

أكد بن جونسون أن دون قد كتب أفضل أشعاره كلها قبل سن الخامسة والعشرين، وأوضح دون نفسه الاختلاف بين شخصية الشاب دون المتهور وشخصية د. دون الموقَّرة في كاتدرائية القديس بول، ولكن الأشعار الدينية التي تحوَّل إليها في النصف الثاني من حياته، بل في الواقع لغة مواعظه احتفظتْ بالعاطفة، وكذلك احتفظتْ في حقيقة الأمر ببعض الشهوانية التي ميَّزتْ أعماله الأولى، ولكنه الآن بدلًا من أن يُغوِي عشيقة فإن الله هو مَن يأسِره لُبَّه ويستحوذ عليه:

اجعل قلبي يذوب بين يديك أيها الإله ثلاثي الأقانيم …
خذني إليك واسجنِّي
فما لم تأسرني فلن أكون حرًّا،
ولا طاهرًا ما لم تملأني نشوة.

«السونيتة الدينية» ١٠

يرفض دون الفصل بين تجارب الحواس والروح، وهو أفضل كاتب يجيب بجدية عن مطلب كولريدج القائل بأن كونك شاعرًا يعني «تنشيط روح الإنسان بأكملها»، وتتمتع تأملاته النثرية عن الموت بنفس القدر من الثراء في الصور البلاغية كتحليلاته الشعرية للحب:

> ما من شخص يمثل جزيرة مستقلة بذاتها، بل إن كل شخص جزء من القارة، جزء من الكل … ووفاة أي شخص تنتقص مني؛ لأنني جزء من البشرية، ومِن ثَمَّ عندما تُقرَع الأجراس معلِنة عن وفاة إنسان من بني جنسك فلا تتساءل أبدًا لمن تُقرع تلك الأجراس؛ فهي تقرع لك أنت.
>
> «عبادات في مناسبات طارئة»، الجزء السابع عشر

في الخلاف بين الكاثوليكية والبروتستانتية، بين الفلسفة المدرسية اللاهوتية و«الفلسفة الجديدة» لمذهب الشك العالمي، وبحثًا عن دَوْر عام مع الالتزام باستقامة النفس، يجسد دون قُدْرة الأدب على امتطاء الماضي والحاضر والتاريخ والديمومة.

الفصل السابع

شكسبير والأدب المسرحي

الرؤية بالإحساس

يدخل على المسرح ممثل يؤدي دَوْرَ أرستقراطيٍّ هارب يرتدي زيَّ فلاحٍ وهو يقود ممثلًا آخر يؤدي دور رجل نبيل عجوز اقتُلعتْ عيناه على خشبة المسرح في وقت سابق من المسرحية، ويتظاهران بأنهما يصعدان تلًّا، فيقول الرجل المتنكِّر في زي فلاح: «تسلَّقه الآن، انظر كم نبذل الجهد!» ويرد الرجل العجوز الذي لا يعلم أن الفلاح المزعوم هو في الواقع ابنه: «أعتقد أن الأرض مستوية.» الجمهور يُبصر كالشاب الصغير، ولكنهم يرَوْن سطحًا مستويًا (خشبة المسرح)، وهو ما يشعر به العجوز، ولا يوجد المرتفع «الشاهق المخيف» إلَّا في الخيال. ثم يتساءل الشاب: «أنصِت، هل تسمع صوت البحر؟» فيرد الأعمى: «في الحقيقة، كلا.» ومرة أخرى، فإن الأعمى هو مَن يصف الواقع في المسرح؛ حيث قُدِّمت المسرحية لأول مرة، فلم يوجد نظام صوتي أو تأثيرات مسجلة، والمخرجون المسرحيون والسينمائيون في العصر الحديث الذين يستخدمون صوت البحر في ذلك المشهد يخطئون تفسير صناعة الفن المسرحي.

يقول الشاب إن إخفاق العجوز في سماع صوت البحر يدل على أن «حواسك الأخرى قد أصابها الخلل/بسبب الوجع الذي أصاب عينيك.» ويوافق العجوز؛ فلا بد أن شيئًا قد أصاب سمعه لأن صوت الشاب قد تغير، فعندما تقابلا لأول مرة كان يتحدث بصوت توم المسكين، وهو متسول هارب مجنون، ولكنه الآن «يتحدث بطريقة أفضل.» ومن ناحية فتلك هي الحقيقة؛ فقد تغير أسلوبه اللغوي، ولكن من ناحية أخرى فذلك ليس صحيحًا؛ فهو ما زال ابن العجوز النبيل متنكرًا. «أنت مخدوع كثيرًا، فلم يتغير فيَّ شيء/سوى ثيابي.» لم يكن بإمكان العجوز أن يرى تغيير الثياب، ولكن جمهور المسرح قد رأى ذلك.

يطلب الشاب — الذي نعلم أن اسمه الحقيقي إدجار — من العجوز — وهو إيرل جلوستر — الوقوف في مكانه، ثم يستحضر في عقله صورة ذهنية للمنظر من قمة منحدر. في مشهد سابق كنا قد علمنا أنهما في طريقهما إلى دوفر (حيث كانت فرقة التمثيل الخاصة بشكسبير تقدم عروضها ضمن جولاتها المسرحية)، وهكذا فعلينا أن نتخيل أننا على قمة المنحدرات البيضاء أعلى بحر القنال الإنجليزي. وفي القرن الثامن عشر كان يُطلق على أعلى تلك المنحدرات منحدر شكسبير تكريمًا لخطابه التالي:

كم هو مخيف
وباعث على الدوار أن تنظر لأسفل هكذا!
الغربان التي تطير في منتصف السماء
تُرى بصعوبة بحجم الخنافس، وفي منتصف الطريق للأسفل
يتدلى أحدهم يجمع نبات الشمرة، مهنة كريهة!
وأعتقد أنه لا يبدو أكبر من رأسه
والصيادون الذين يسيرون على الشاطئ
يبدون كالفئران، والمركب الطويل هناك في المرساة
تضاءل حتى بدا في حجم مربطه، ومربطه طافية
أصغر من أن يُرى، والموجة الهامسة
التي تحتك بالحصى المهمل الذي لا يُحصى عدده
لا يمكن سماعها بصوت عالٍ. لن أنظر ثانية؛
خشية أن يدور رأسي وأن يطيح بصري الضعيف
بي بغير تردد.

كُتِب هذا المشهد بالشعر الحر، وأبدعتْ حركة الشعر في استحضار شعور التدلي على حافَة جرف، «في منتصف الطريق للأسفل» — وقفة في نهاية البيت — «يتدلى أحدهم يجمع نبات الشمرة.» وقد رُسِم هذا المشهد طبقًا لقوانين الرسم المنظوري؛ فكلما طالت المسافة صغرت الأشياء. وفي نهاية الخطاب يقر إدجار بأن البحر لا يمكن سماعه حقًّا وبأن التدرج في الوصف من «أصغر من أن يُرى» حتى «بصري الضعيف» قد وضعه موضع والده الأعمى، ثم يتبادلان الأماكن، ويقول جلوستر: «ضعني حيث تقف أنت.» ويتنحى إدجار جانبًا مخبرًا الجمهور بأنه يسخر من اليأس الذي يدفع والده إلى الانتحار

كي يعالج منه، ثم يخاطب جلوستر الآلهة ويعتزل العالَم، ويسقط مندفعًا برأسه إلى الأمام في محاولة للانتحار. وليس ذلك بالطبع من فوق المنحدر، بل على خشبة المسرح المستوية فحسب.

ثم يبدِّل إدجار كلًّا من نفسه والمشهد، فيتظاهر بأنه رجل على الشاطئ يساعد العجوز في الوقوف على قدميه ويخبره بأنه قد نجا بمعجزة من السقوط من ذلك الارتفاع الهائل، وتقنع المعجزة المزعومة جلوستر بأن عليه تحمل ابتلائه بصبر وتجلُّد بدلًا من ارتكاب تلك الجريمة الأخلاقية الممثَّلة في الانتحار.

في تلك اللحظة، يدخل ممثل آخر يؤدي دور مَلِك مجنون يرتدي تاجًا من الأشواك، ويثير الحوار مرة أخرى موضوع تمييز الأصوات أو عدم تمييزها: «إنني أعرف هذا الصوت»، «إنني أتذكر جيدًا السمة المميزة لهذا الصوت.» ويُخطئ الرجل المجنون الذي يُدعَى لير من عدة جوانب؛ حيث ظنَّ أن العجوز الأعمى ابنته (بلحية بيضاء) وفي الوقت ذاته رجل يحاكَم بتهمة الزنا (التي ارتكبها جلوستر بالفعل، فقد بدأت المسرحية به وهو يقدم ابنه غير الشرعي إدموند إلى المحكمة). وأخيرًا، يدرك المجنون عَمَى الرجل الآخر، ولكنه يقول إن ذلك ليس عائقًا أمام إدراك ظلم العالَم:

لير: مرحبًا، أأنت هنا معي؟ لا عينان في رأسك، ولا نقود في جيبك؟ فعيناك في الغشاوة مغلولة ونقودك في الكيس محلولة، ولكنك ترى كيف يسير هذا العالم.

جلوستر: إنني أراه بالإحساس.

لير: هل أنت مجنون؟ قد يرى المرء كيف يسير هذا العالَم بلا عينين، انظر بأذنيك: انظر كيف تضع العدالة هناك سياجًا حول اللص البسيط. أصغِ بأذنيك: غيِّر الأماكن وخمِّن بنفسك، أيهما العدالة؟ وأيهما اللص؟ أرأيت كلب مزارع ينبح في وجه متسول؟

جلوستر: نعم يا سيدي.

لير: والإنسان يجري من الكلب؟ هناك قد ترى أعظم صورة للسلطة؛ كلب يُطاع في منصبه.

يُنظَر إلى السلطة على أنها مستمدَّة من لوازم القوة؛ كلباس القاضي ونباح الكلب، لا من أمر طبيعي أو إلهي. قُدِّم هذا الحوار بلا رقابة على مسرح في قاعة الاحتفالات بشارع وايتهول في اليوم الذي تلا عيد الميلاد لعام ١٦٠٦ بحضور جلالة الملك جيمس الأول ملك إنجلترا/جيمس السادس ملك اسكتلندا، ولاحقًا في نفس المشهد يقوم الملك لير

بدور واعظ يُلقي موعظة مفادها «عندما نولد نبكي لأننا أتينا/إلى هذا المسرح الكبير المليء بالمجانين.» وفي معظم أجزاء المسرحية كان المسرح بالفعل مليئًا بالمجانين من كل الأصناف. وكان المجانين، وليس رجال الحاشية الذين يخدمون مصالحهم الشخصية، هم مَن يتحدثون بأمانة وصدق وحكمة مخاطرين بحياتهم أو بسلامتهم.

وفي بقية المشهد يؤدي إدجار أدوارًا أخرى؛ رجلًا نبيلًا يخاطَب بلقب «السيد»، ورجلًا فقيرًا يدعو للشفقة، ورجلًا ريفيًّا يتحدث بلكنة ريفية. ويُنهِي المشهد كما بدأه وهو يقود العجوز بعيدًا، وعلى نحو مؤثر يناديه قائلًا: «يا والدي»، رغم أنه لا يعترف بأنه ابن جلوستر بالفعل.

يقوم المسرح على التظاهر؛ حيث يتظاهر الممثل الذي يؤدي دور إدجار بأنه «مرهق» في سيره كي يوحي بحركة صعود التل، ويتحدث بأصوات مختلفة ويرتدي ثيابًا مختلفة. ويتظاهر الممثل الذي يؤدي دور جلوستر بأنه فاقد البصر، ويتظاهر أيضًا بأنه رجل يعتقد أنه ينتحر بالقفز من فوق منحدر. ويتظاهر الممثل الذي يؤدي دور لير بأنه مجنون، ولكنه في الوقت ذاته حكيم، ويتظاهر أيضًا بأنه لا يعرف جلوستر. ومَن يعملون خلف الكواليس الذين قاموا بحياكة الأزياء وصناعة تاج الأشواك قد أَدَّوْا دورهم أيضًا في التظاهر. وعن طريق مشهد كهذا في الفصل الرابع من مسرحية «الملك لير»، لا يوظف شكسبير الفن المسرحي شديد التعقيد متعدد الطبقات فحسب، بل إنه أيضًا يتأمل واعيًا طبيعة المسرح، فعندما نتساءل مَن هم هؤلاء الناس بالفعل وما القدْر الذي «يمثلون» به، ندخل في دوامة عقلية تصيبنا بالدوار كسقوط إدجار من فوق المنحدر على مرأًى من الجمهور، ونجد أنفسنا في أماكن عديدة في آن واحد؛ المسرح، وعالم بريطانيا القديمة الذي تدور أحداث المسرحية فيه، والعالم الملكي الذي كتب فيه شكسبير المسرحية، وشعورنا بكيفية سير الأمور في العالم. ونقتنع بأن العالم مسرح مليء بالمجانين، ولكن في الوقت ذاته فإننا نشعر بأن صوت الواعظ المزيف يسخر من تلك الفكرة المبتذلة.

يبدو شكسبير دائمًا كما لو كان يسبقنا بخطوة، فطوال مسرحية «الملك لير» تجد الشخصيات التي تظن أنها قد فهمت حقيقة العالَم نفسها موضع سخرية مع التطور التالي في الأحداث. وفي المشهد الختامي، يحاول دوق ألباني تنظيم النهاية وتحقيق نظام من الفوضى، ولكن كل قراراته تعقبها كارثة جديدة؛ فهو يحيي إدجار العائد ثم يسمع في الحال خبر وفاة جلوستر، ثم خبر مِيتة كلٍّ من جونريل وريجان العنيفة، وكرد فعل على خبر الحكم على كورديليا بالإعدام شنقًا يقول ألباني: «إن الآلهة تدافع عنها.» ولكن

ما لبث لير أن دخل حاملًا إياها بين ذراعيه بعد أن أُعدِمَت شنقًا بالفعل ولم تدافع عنها الآلهة. ثم يحاول ألباني إعادة السلطة مرة أخرى إلى لير الذي يموت في الحال، ثم يحاول إقناع كِنت وإدجار بتقسيم المملكة، ولكن كِنت ينصرف بلباقة حيث يلقَى حتفه بعد ذلك. ولكن على الرغم من ذلك كله فالروابط الإنسانية تتألق، والعواطف التي تقدَّم على خشبة المسرح تثير استجابة انفعالية في الجمهور، وعلى غرار جلوستر فإننا «نراها بالإحساس». وفي النهاية لا نحصل على أية إجابات عن الأسئلة الكبرى التي تناولتْها المسرحية؛ مثل «هل ثمة أي سبب في الطبيعة يصنع تلك القلوب القاسية؟» ولكننا تعلمنا قيمة التعبير «عما نشعر به، لا عما يُفترض أن نقوله.»

المشاهدة في مقابل القراءة

في صحيفة «ذا تاتلر» (١٧٠٩) انتقى جوزيف أديسون وصف إدجار لمنحدر دوفر مادحًا إياه بشدة: «مَنْ يتمكن من قراءته دون أن يُصاب بالدوار لديه رأس سليم جدًّا أو رأس مختل جدًّا.» واختلف معه صامويل جونسون قائلًا: «إنه لا يعدو كونَه هاوية، خواء فحسب.» وأخبر بوزويل قائلًا:

> إن الغربان تعوق سقوطك، والمظهر المتضائل للسفن والأوضاع الأخرى، كل ذلك وصف غاية في الجودة، ولكنه لا يطبع في الذهن على الفور الفكرة المروعة للارتفاع الشاهق، بل إن التأثير منقسم، فينتقل القارئ تقديريًّا من مرحلة فضاء هائل إلى أخرى.

طالما ضم النقد الأدبي مناقشات من هذا النوع بشأن نجاح عمل أدبي معين أو فشله، وتصلح الأصوات المعارضة مثل جونسون ترياقًا نافعًا للمداعبات اللطيفة حول عبقرية شكسبير المنزهة عن الخطأ.

ولكن جونسون يعترف بأنه «قد لا توجد مسرحية تشد الانتباه» مثل «الملك لير»؛ فهي أكثر مسرحية «تثير مشاعرنا … ويتمتع تدفق خيال الشاعر بالقوة؛ حتى إن العقل الذي يقوم بالمغامرة داخله يُستحَثُّ على نحو لا يقاوم.» ويبدو شكسبير لديه القدرة أكثر من أي كاتب مسرحي آخر على أن يجذب عقل المستمع ويصطحبه في جولة داخل عقل المتحدث؛ حيث كتب تشارلز لامب الذي تلا جونسون بجيل كامل قائلًا: «عندما نقرؤها فإننا لا نشاهد لير، بل نصبح نحن لير نفسه.» ولكن بالنسبة إلى لامب، فإن

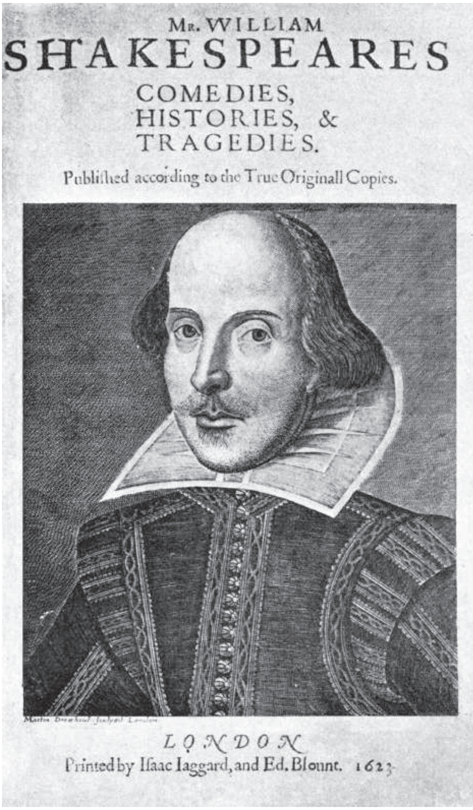
تجربة التعاطف الخيالي مع عقل لير أو هاملت لا يمكن تحقيقها بالكامل إلا من خلال تجربة «القراءة»، بينما تمثل مشاهدة المسرحية في المسرح بديلًا ضعيفًا:

> إن مشاهدة «الملك لير» وهي تُمثَّل؛ مشاهدة رجل عجوز يترنح على المسرح متوكئًا على عصًا، مطرودًا من بناته في ليلة ممطرة، لا يثير سوى الألم والنفور، وتتولَّد في نفوسنا الرغبة في إيوائه وإغاثته. هذه هي كل المشاعر التي أثارتْها فيَّ مشاهدة الملك لير، ولكن شخصية لير كما رسمها شكسبير لا يمكن تمثيلها، فالآلات التافهة التي يُحاكون بها العاصفة التي يخرج فيها لير غير ملائمة لتوضيح الأهوال التي تثيرها عناصر الطبيعة الحقيقية بنفس القدر الذي لا يعد به أي ممثل ملائمًا لتقديم شخصية لير؛ فقد يكون من الأيسر اقتراح تجسيد شخصية الشيطان في قصيدة ميلتون على المسرح أو إحدى شخصيات مايكل أنجلو المريعة.
>
> لامب، «عن مسرحيات شكسبير التراجيدية من حيث صلاحيتها للتقديم على خشبة المسرح»، ١٨١١

قد يكون التشكك هو رد فعلنا الأول إزاء فكرة لامب حول عدم إمكانية تمثيل مسرحيات شكسبير التراجيدية على خشبة المسرح، فالمسرحيات تُكتَب كي تُمثَّل، وقد أتاحتْ مسرحيات شكسبير لأعظم الممثلين تحقيق أعظم نجاحاتهم؛ فبدءًا من صديق شكسبير الحميم ريتشارد بوربدج الذي كُتبتْ له الأدوار خصوصًا، إلى توماس بترتون في عصر الاستعادة، إلى ديفيد جاريك في القرن الثامن عشر، وإدموند كين وهنري إيرفينج في القرن التاسع عشر، وجون جيلجود ولورنس أوليفييه في القرن العشرين، وبول سكوفيلد وإيان ماكيلين في فترات أحدث من ذلك، كانت ثمة سلسلة لا تنقطع من الممثلين الذين أدَّوْا شخصيات هاملت ولير والذين يُعَدُّون فخر المسرح الإنجليزي. وعلاوة على ذلك، فإن مسرحيات مثل «هاملت» و«الملك لير» ومسرحيات شكسبير الأخرى شديدة الانغماس في الوعي الذاتي مسرحيًّا حتى إنها تحث حثًّا على «تمثيلها» كي يتحقق معناها كما رأينا في مشهد المنحدَر، وفي إخراج هاملت لمسرحية داخل المسرحية، وفي تلميح ماكبث إلى «الممثل المسكين/الذي يختال مبددًا الساعة التي يقضيها على المسرح»، وفي تخيل كليوباترا للممثل صاحب الصوت الحاد الذي سيجسد «عظمتها/في وضع العاهرة»، والعديد من اللحظات «الدرامية داخل الدراما».

وقد نلتمس العذر للامب في ضوء أوجه قصور المسرح في زمنه؛ فالمسرحيات التي كتبها شكسبير كانتْ تُؤدَّى على خشبة مسرح ممتدة يجلس عليها الجمهور من ثلاث جهات ومن ثَمَّ تتسم بالحيوية والتفاعل المباشر مع الجمهور، ثم تطوَّر الأمر إلى قاعة ذات ديكورات وتأثيرات مسرحية محدودة، بينما في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر كانت المسارح الملكية في حي كوفنت جاردن وشارع دروري لين على هيئة منصات منخفضة الارتفاع يفصل فيها الجزء الأمامي من خشبة المسرح بين الممثل والجمهور، وكان الأداء تعتريه الفوضى وتعترضه تغييرات المشاهد المطوَّلة والكثير من المستلزمات الإضافية التي تُوضع بحجة العرض المسرحي. وإذا كان في وسع لامب السفر عبر الزمن للماضي إلى عصر شكسبير أو للمستقبل إلى زمن اختراع مسرح الصندوق الأسود بطابعه المرن القابل للتخصيص، ربما كان بإمكانه أن يرى عرضًا يصطحبه في جولة داخل عقل لير. وثمة عامل آخر، وهو أن لامب لم تُتَح له الفرصة لمشاهدة المسرحية في صورتها الأصلية؛ فطوال مائة وخمسين عامًا منذ عصر الاستعادة وحتى بداية العصر الفيكتوري أزيحتِ المسرحية من المسرح الإنجليزي وحلت محلها المسرحية المحتشمة والرومانسية التي أعاد كتابتها ناهوم تيت، والتي لا يوجد فيها مجنون ونهايتها سعيدة؛ حيث تتزوج كورديليا من إدجار.

إذا كنا من أرباب المسرح، فقد نذهب إلى أقصى الجانب الآخر المقابل للامب وندَّعي أن مسرحيات شكسبير يجب النظر إليها دائمًا بوصفها سيناريوهات للتمثيل لا نصوصًا للتحليل في قاعات الدراسة. وقد نرى أن التلقين الإجباري للغة شكسبير الصعبة لطلاب المدارس بهدف الامتحان يدمر حتمًا المتعة والتنوير اللذين تقدمهما المسرحيات وهي تؤدَّى على المسرح، عندما يصبح زخمُ الحبكةِ والعلاقاتِ المتطورة بين الشخصيات قويًّا حتى إننا لا نكترث إذا لم نتأكد تمامًا من معنى بعض العبارات؛ مثل بعض العبارات التي جاءت على لسان هاملت أو المجنون. ويمكننا القول بأن المسرح هو الدراما «قبل أن تتحول إلى أدب»، وأن شكسبير يكون في أوج تألُّقه عندما يلتقي الممثل والجمهور في العرض الحي المشترك على المسرح. ودفاعًا عن هذا الرأي يمكننا القول بأنه بينما كان بن جونسون يعد مسرحياته بعناية للنشر مقتطِعًا منها بعض مواضع اللهو الهزلية التي لا تصلح إلَّا للعرض، فلم يكن شكسبير يهتم بتخليد الدراما التي يكتبها في نُسَخ مطبوعة، فقد كان كاتبًا مسرحيًّا منهمكًا في عمله، وهو أول مَن حصل على منصب كاتب مسرحي في إحدى شركات المسرح، وكان يكتب لممثلين بأعينهم ومسارح بعينها وجمهور



شكل ٧-١: هل تتحول مسرحيات شكسبير إلى أدب؟ صفحة عنوان المجلد الأول من مسرحيات شكسبير الصادر عام ١٦٢٣، التي تنقسم عمومًا إلى ثلاثة أجزاء؛ مسرحيات كوميدية وتاريخية وتراجيدية.

بعينه (عام وخاص، ورجال البلاط والنبلاء)، وسوف يُدهش إذا اكتشف أن النصوص التي كتبها قد تحولت إلى أدب وخضعتْ للتفسير الأخلاقي والنفسي والشكلي والسياسي والاجتماعي والتاريخي والفلسفي والسيري أكثر من أي كتابات أخرى في تاريخ العالَم باستثناء الكتاب المقدس.

ولكن الزعم بأن شكسبير لم يكن كاتبًا مسرحيًّا «أدبيًّا» أمرٌ محل خلاف، ومِن الواضح أن رفاقه الممثلين جون هيمينجز وهنري كونديل تبنَّيَا اهتماماته (بعد وفاته) عندما حوَّلا المسرحيات إلى مجموعة من الأعمال الأدبية على شكل مخطوطة أنيقة واستكملاها بمقدمة تمهيدية تنصح المشترين بقراءتها مرات عديدة.

وقبل ذلك أُتيحت حوالي نصف مسرحيات شكسبير — وبالأخص مسرحياته التراجيدية والتاريخية — للقراء، وكان ذلك أحيانًا في طبعات معتمَدة من فرقة التمثيل. وكانت نصوص كلٍّ من «ريتشارد الثالث» و«هاملت» و«الملك لير» التي طُبِعت في حياة شكسبير أطول من أن تعرض كاملة في الساعتين أو الساعات الثلاث المسموح بها للعروض العامة على مسرح لندن، وهكذا فربما تمثل تلك النصوص نصوص القراءة الخاصة بالكاتب والتي كتبها وهو يعلم تمامًا أنها سوف تُختصَر ويُجرَى عليها بعض التعديل عند تقديمها على خشبة المسرح.

وبناءً على عدد مرات إعادة الطباعة، وهي أدق مؤشر على الطلب في السوق الأدبية، كانت مسرحيتا شكسبير «هنري الرابع، الجزء الأول» (التي تشتهر بشخصيتَيِ السير جون فالستاف وهنري هوتسبور) و«ريتشارد الثالث» (التي تشتهر بشخصية الشرير التي سُمِّيَتْ على اسمه) اثنتين من المسرحيات الثلاث الأكثر قراءة في عصره، أما المسرحية الثالثة فهي كوميديا رعوية مجهولة المصدر بعنوان «ميوسيدورس» (١٥٩٨، وأعيد إحياؤها بإضافات فرقة شكسبير المسرحية عام ١٦١٠). وكانت أكثر القصائد الطويلة التي يُعاد طبعها في ذلك العصر رائعة شكسبير «فينوس وأدونيس» المليئة بالشباب والمثيرة للعواطف، وهكذا يتضح أن أعمال شكسبير كانت «تُقرأ» وتُمثَّل في حياته.

ولكن المجلد الأول لأعمال شكسبير كانت له أهمية كبرى في تحويل شكسبير إلى كاتب كلاسيكي أدبي، ولفت هيمينجز وكونديل الانتباه إلى تنوعه الفريد من نوعه عن طريق تقسيم المسرحيات إلى ثلاثة أنواع: المسرحية الكوميدية، والمسرحية التاريخية، والمسرحية التراجيدية. وفي قصيدة المدح التي كتبها بن جونسون في مقدمة المجلد، يُشاد بشكسبير بوصفه نظيرًا لكبار الكُتَّاب المسرحيين الكلاسيكيين في كلٍّ من التراجيديا والكوميديا، ثم يقال إنه قد تفوق على أسلافه الإنجليز؛ جون ليلي الذي وضع أسس الكوميديا في العصر الإليزابيثي في مسرحيات مثل «إنديميون» (١٥٩١) و«جالاتيا» (١٥٩٢)، وهما مسرحيتان دراميتان رفيعتا المستوى، عن السخرية والصراع والمغازلة وارتداء ثياب

الجنس الآخر، كُتبتا لممثلين من الفتية، وتوماس كيد الذي تُعَدُّ مسرحيته «التراجيديا الإسبانية» (١٥٨٨) التراجيديا النموذجية للانتقام الدموي، وكريستوفر مارلو الذي كان رائد الاتجاه الصاعد للشعر الحر وشخصية نقيض البطل شديد الطموح مثل القائد الفاتح تيمور لَنك في مسرحية «تامبرلين» والمتآمر الانتهازي باراباس يهودي مالطا الثري ود. جون فاوستوس الذي لا يهدأ عقله. فلم يكتب ليلي التراجيديا، ولا يبدو أن مارلو أو كيد قد برعا في الكوميديا. وكان بن جونسون هو الكاتب الدرامي الكوميدي العظيم الآخر في عصره؛ حيث اعتبر كولريدج مسرحية «الخيميائي» (١٦١٠) لِبن جونسون إحدى الأعمال الأدبية الأعظم حبكة في تاريخ البشرية، ولكنه أخفق إخفاقًا ذريعًا في كتابة التراجيديا؛ فقد باءتْ مسرحية «سقوط سيجانوس» بالفشل عند عرضها على مسرح ذا جلوب عام ١٦٠٣. وفي المقابل، فقد اشتُهر شكسبير سريعًا في كلا النوعين، وحقق أيضًا شهرة باختراع فريد من نوعه، وهو سلسلة الأعمال الدرامية التي تروي حكاية تاريخ أمته، مازجًا فيها بين النبلاء والعامة، ومنتقلًا من المعارك واغتصاب السلطة المأخوذة من كتب التاريخ إلى اختراع الحانات والطرق؛ مثل شخصية السير جون فالستاف المميزة وحادثة السرقة شديدة الهزلية على الطريق العام في جادزهيل.

كان شكسبير يحظى بإعجاب كبير في عصره، وازداد هذا الإعجاب بعد نشر المجلد الأول لأعماله، ولكنه في بادئ الأمر لم يكن يُنظَر إليه باعتباره متفوقًا على كل معاصريه. وكان كتاب السير ريتشارد بيكر «تاريخ ملوك إنجلترا» (١٦٤٣) مثالًا على ذلك، فقد رأى أن «كُتَّاب المسرحيات، وكذلك مَن كانوا أيضًا ممثلين؛ مثل ويليام شكسبير وبنجامين جونسون، قد تركوا أعمالًا مميزة جعلتْهم من الأسماء المقترحة للأجيال القادمة والمستحسَنة لديهم.»

تراجع التراجيديا في مقابل ازدهار الكوميديا

تفوَّق شكسبير في نهاية الأمر على جونسون في كلٍّ من الكتابات الأدبية والمسرحية، ومَنَعتْ عظمةُ مسرحياته التراجيدية كتابةَ مسرحيات تراجيدية إنجليزية جديدة لعدة قرون، وسيطرتْ على المشهد المسرحيات التراجيدية الكئيبة المحمَّلة بمعانٍ جنسية، التي كتبها مَن جاءوا في أعقابه مباشرةً؛ مثل «تراجيديا المنتقم» (١٦٠٦–١٦٠٧) و«فلتحذر النساء النساء» (١٦٢١) لتوماس ميدلتون بالإضافة إلى «الطفل البديل» (١٦٢٢، واشترك في تأليفها مع ويليام راولي)، و«الشيطان الأبيض» (١٦١٢) و«دوقة مالفي» (حوالي

١٦١٤) لجون وبستر، و«من المؤسف أنها عاهرة» (١٦٣٣) لجون فورد، ولكن إغلاق المسارح على يد البيوريتانيين عام ١٦٤٢ منع حدوث أي مزيد من التطور لجيل كامل. ولم تصمد التراجيديا الملحمية الكلاسيكية الحديثة التي قدَّمها جون درايدن ومعاصروه للمسرح الإنجليزي بعد إعادة افتتاح المسارح مع عودة الملكية عام ١٦٦٠ لأكثر من تلك اللحظة التاريخية. وكانت قصيدة ميلتون «عذاب شمشون» (١٦٧١) مزيجًا بارعًا من المادة الإنجيلية والشكل التراجيدي الإغريقي، ولكنها لم تُعَدَّ للمسرح قط. والتراجيديا الإنجليزية الوحيدة تقريبًا في عصر ما بعد الاستعادة التي حصلتْ على مكانة في ذخائر الأدب هي مسرحية توماس أوتواي «الحفاظ على البندقية» (١٦٨٢) التي كتبها بالأسلوب الشكسبيري الحديث على نحو بارع. وتعد أكثر الإخفاقات المُشرِّفة بين المسرحيات التراجيدية الكثيرة التي كُتِبت في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر وكانت متأثرة بشكسبير مسرحية بيرسي شيلي «آل شنشي» (١٨١٩) ومسرحيات اللورد بيرون الدرامية التاريخية، ولكن حرفة بيرون الدرامية الحقيقية تظهر في أعمال مثل «مانفريد» (١٨١٧) و«قابيل» (١٨٢١) اللتين كُتِبَتَا كي تُؤدَّيا على مسرح الخيال لا على خشبات المسارح ذات المنصات المنخفضة في دروري لين وكوفنت جاردن.

أوحى تطوير هنريك إبسن للدراما الواقعية البورجوازية الحديثة في أواخر القرن التاسع عشر بنوع جديد من التراجيديا في عصر الملك إدوارد السابع، وخاصة في أعمال الممثل ومدير المسرح والمخرج والناقد هارلي جرانفيل باركر («ميراث فويسي»، ١٩٠٥، وتدور أحداثها عن فضيحة مالية، و«الخراب»، ١٩٠٧، حول إثارة فضيحة جنسية تُسقِط سياسيًّا واعدًا). ولكن، بشكل عام، فإن أفضل المسرحيات في ذخائر الدراما الجادة للكُتَّاب الإنجليز في النصف الأول من القرن العشرين تثير الشعور بالرثاء لا التراجيديا الكبرى؛ مثل المعلم المخدوع في «نسخة براونينج» (١٩٤٨) لتيرانس راتيجان، والعشاق المحتجزين في مقهى محطة القطار في «حياة هادئة» لنويل كاورد (١٩٣٦، والتي تحولت إلى فيلم سينمائي بعنوان «مقابلة قصيرة»). أما الابتكارات الأكثر طموحًا مثل محاولة تي إس إليوت لإعادة ابتكار التراجيديا الشعرية («جريمة قتل في الكاتدرائية»، ١٩٣٥) فقد عانت من بعض الارتباك الدرامي.

تطلَّب الأمر رجلًا أيرلنديًّا لابتكار نوع جديد من الدراما ذي أثر فلسفي شكسبيري حقيقي تبرز فيه التراجيديا جنبًا إلى جنب مع الكوميديا، وتحتال اللغة كي تصنع من اليأس جمالًا بسيطًا. وفي سلسلة المسرحيات التي بدأت بـ «في انتظار جودو» (١٩٥٥)

و«نهاية اللعبة» (١٩٥٧)، تتحرك شخصيات صامويل بيكيت على مسرح مصمم بدقة — أو يظلون ساكنين عليه — على طريقة لير ومهرِّجه:

لير: مَنْ يمكنه إخباري مَن أنا؟
المهرج: ظِل لير.

يقول بيكيت عن «الموضوع الأوحد» بحياته: «ذهابًا وإيابًا في الظل، من الظل الخارجي إلى الظل الداخلي. ذهابًا وإيابًا، بين الذاتي بعيد المنال واللاذاتي بعيد المنال.»

على نفس القدر الذي كان فيه تاريخ الكوميديا الإنجليزية بعد شكسبير يتمتع بالثراء، كان ما نعرفه عن تاريخ التراجيديا مجرد متفرقات ضئيلة، وساهم في تشكيل هذا التاريخ حبكات جونسون البارعة وأنماط شخصياته الصارخة بنفس القدر الذي ساهمت به أحداثُ التنكر واكتشاف الذات، والعشاقُ الظرفاء المتنازعون عند شكسبير في تشكيل تاريخه، وأكثرهم تأثيرًا بياتريس وبنيديك في مسرحية «جعجعة بلا طحن». وقامت مجموعة متعاقبة من الكُتَّاب المسرحيين شديدي البراعة في عصر الاستعادة، ومنهم ويليام كونجريف وويليام ويتشرلي وأفرا بين وسوزانا سنتليفر، بدمج تقنيات جونسون وشكسبير الكوميدية على نحو متميز. وانتعش مسرح القرن الثامن عشر عن طريق الهجاء السياسي (مسرحية جون جيه «أوبرا المتسول»، ١٧٢٨)، ومزيج من العشاق الشاعريين والمجانين المحبوبين (مثل توني لامبكين في مسرحية أوليفر جولدسميث «تمسكنت فتمكنت»، ١٧٧٣)، والتلاعب المبهر بالألفاظ الذي قام به ريتشارد برينسلي شريدان («المتنافسون»، ١٧٧٥، و«مدرسة الفضائح»، ١٧٧٧) وهانا كاولي («مكيدة الحسناء»، ١٧٨٠). وتولى تحديث كوميديا السلوك المفكران الأيرلنديان الجامحان أوسكار وايلد («أهمية أن تكون إرنست»، ١٨٩٥) وجورج برنارد شو («بيجماليون»، ١٩١٣). ويستمر الخط عبر مسرحيات جو أورتون الكوميدية ولكن مع انحراف شديد، ثم تأتي رياضة توم ستوبارد العقلية وتراكيب مايكل فرين البارعة وغيرها. وتوحي تلك القصة من إخفاق التراجيديا ونجاح الكوميديا بأنه إذا كان ثمة ما يُدعَى خاصية قومية في الأدب الإنجليزي، فإنها ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالسخرية والدعابة. ومِنْ تحوُّل القوالب النمطية الكوميدية إلى كائنات بشرية متطورة (مثل مقولة السير أندرو أجيوتشيك: «لقد أحبني أحدهم ذات يوم أيضًا»)، والانقلاب المسرحي السحري («وجه واحد، صوت واحد، عادة واحدة، وشخصان/منظور طبيعي، موجود وغير موجود!» مسرحية «الليلة

الثانية عشرة» مجددًا)، والأمور المضحكة على خشبة المسرح («يسقطان بالتبادل مغشيًّا عليهما أحدُهما بين ذراعَيِ الآخر» مسرحية «الناقد» لشريدان)، والجملة الساخرة والقول الطريف الذي يُلقى في التوقيت المثالي («حقيبة يد؟» ... «إن فقد أحد الوالدين يا سيد ورذينج قد يعد محنة، ولكن فقد كليهما يبدو كما لو كان إهمالًا» شخصية الليدي براكنيل التي كتبها وايلد في مسرحيته «أهمية أن تكون إرنست») يعد المسرح الكوميدي أكثر المجالات التي تجلَّى فيها انتعاش الأدب الإنجليزي بتألق، وتلك بالتأكيد هي وجهة نظر ويليام هازليت الذي ألقى عام ١٨١٨ سلسلة تمهيدية من المحاضرات عن كُتَّاب الكوميديا الإنجليز، والتي ميَّز فيها الصلة الوثيقة بين الدراما الكوميدية وأحد الأشكال الأدبية الجديدة، وهو الرواية.

الفصل الثامن

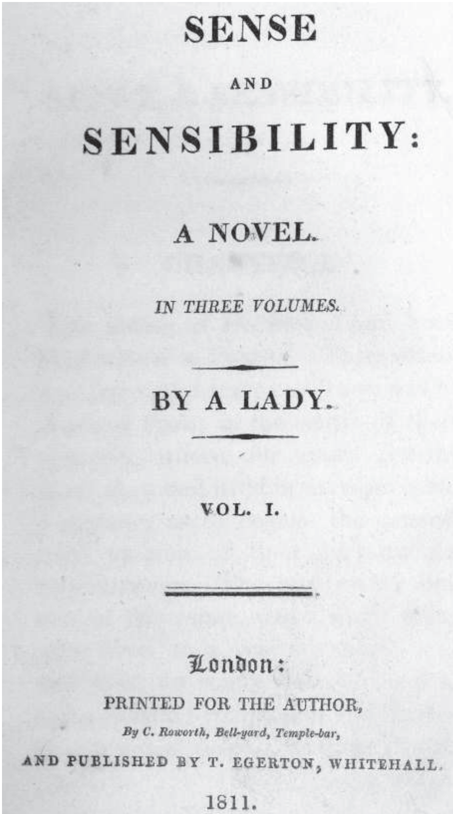
أركان الرواية الإنجليزية

القصة الرومانسية والرواية

في ديسمبر من عام ١٨١٧ ظهر إعلان في جريدة «مورنينج كرونيكل» يعلن عن اقتراب نشر «القصة الرومانسية «دير نورثانجر» ورواية «الإقناع» لمؤلفة «كبرياء وتحامل» و«حديقة مانسفيلد» وغيرهما.» وثمة أمران لافتان للنظر هنا؛ وهما: إخفاء اسم المؤلفة والتمييز الضمني بين الرواية والقصة الرومانسية. وفي «قاموس اللغة الإنجليزية» لـ د. جونسون قبل ذلك بنصف قرن، كان تعريف الرواية بأنها «قصة قصيرة تتحدث عمومًا عن الحب» والقصة الرومانسية بأنها «حكاية عن المغامرات الطائشة في الحرب والحب.»

وكان لجونسون تعريف ثانٍ لكلمة «رومانسية»: «كذبة أو خيال.» وطوال حياته كان ثمة قدر من الاعتباطية في إطلاق اسم رواية أو قصة رومانسية على القصص النثرية، ولكن العديد من الكُتَّاب اتفقوا على أن القصص الرومانسية كانت من الأوضح كذبًا أو خيالًا، والقصص الرومانسية تضم «مصادفات رائعة وأعمالًا مستحيلة»، بينما «الروايات ذات طبيعة مألوفة أكثر من ذلك، فهي تقترب منا وتمثل لنا المؤامرات عمليًّا، وتُدخِل علينا السرور عن طريق المصادفات والأحداث العجيبة، ولكنها ليست نادرة تمامًا أو غير مسبوقة» (ويليام كونجريف، مقدمة إلى رواية «التخفي: أو التوفيق بين الحب والواجب»، ١٦٩٢). وتجد القصص الرومانسية غايتها في المغامرات الطائشة، بينما تزعم الروايات أنها تطابق الواقع. وقد يبدو كِتاب عن المغامرات المروعة في دير قوطي كما لو كان قصة رومانسية، بينما يبدو كتاب عن شابة يقنعها من حولها بالقيام بالاختيار الصحيح لشريك حياتها أقرب إلى الرواية، ولكن في حقيقة الأمر فإن «دير نورثانجر» ينتمي إلى النوع الأخير لا الأول من الكتب، ولم يطلق عليه «رواية» أو «قصة

رومانسية» على صفحة الغلاف، بل إن تعليق المؤلفة جين أوستن قد أشار إليه بوصفه «عملًا قصيرًا».


SENSE

AND

SENSIBILITY:

A NOVEL.

IN THREE VOLUMES.

BY A LADY.

VOL. I.

London:

PRINTED FOR THE AUTHOR,

By C. Roworth, Bell-yard, Temple-bar,

AND PUBLISHED BY T. EGERTON, WHITEHALL.

1811.

شكل ٨-١: صفحة عنوان أول رواية منشورة لجين أوستن غير مذكور بها اسمها، وتذكر رواياتها اللاحقة أنها هي مؤلفة الروايات السابقة، إلا أنها لم تذكر اسمها قَط.

وبالنسبة لبعض المعلقين يُعَدُّ كلا النوعين «هراء»، فقد اشتكى كُتَّاب الأعمدة في المجلات بحدَّة من «القصص الرومانسية والشيكولاتة والروايات والمثيرات المشابهة» («ذا سبيكتيتور»، العدد رقم ٣٦٥)، فقد كانت الروايات — مثلها مثل احتساء مشروب

الشيكولاتة — مثيرًا جديدًا خطيرًا للشهوة، وخاصة لدى النساء، فقد كانت النساء هن أكبر فئة مستهلكة للشيكولاتة والحلوى في القرن الثامن عشر. ومن ثَمَّ فقد كتب هنري جيمس باي، وهو شاعر للبلاط بغيض بالفعل، عام ١٧٩٢ قائلًا:

> يعد التأثير العام لقراءة الروايات على الجنس اللطيف أوضح من أن تخطئه العين؛ فهو يثير العاطفة التي هي موضوع الحكاية الأساسي ويشعلها، كما أن ميل النساء الشديد إلى ارتياد المكتبات الشهيرة يُضرب به الأمثال.

وفي ضوء تلك التهديدات، من المفهوم أن تُفضِّل ابنةُ رجلِ دِين مثل جين أوستن عدم ذكر اسمها على صفحات عناوين رواياتها.

تعد القصة الرومانسية نمطًا أدبيًّا شديد القِدَم، وإذا كنا نعني بالمسمى «رواية» قصة نثرية ذات طول معين غالبًا ما تتضمن قصة حب وحبكة تحرك الشخصيات في مواقع مختلفة، فإن أصول هذا النمط قد تعود إلى القصص الرومانسية في العصر الهلنستي. ومن الأمثلة التقليدية مغامرات أبولونيوس التي رويت في نسخ مختلفة سواء كلاسيكية أو في العصور الوسطى، وهي المصدر الأساسي لمسرحية ويليام شكسبير وجورج ويلكينز «بيريكلز أمير صور» (١٦٠٨، والتي أعاد ويلكينز صياغتها نثرًا). تتناول القصص الرومانسية موضوعات؛ من أهمها الألغاز والغرباء، تحطم السفن والخطأ في الهوية، المصادفات السعيدة وغير السعيدة، المطالب والصراعات، الخطر والإنقاذ، التلميح بزنا المحارم، التنقل بين مؤامرات البلاط والانسحاب إلى الحياة الريفية، فقدان الطفل والعثور عليه مرة أخرى، عودة مَن ظنَّهم الآخرون موتى إلى الحياة. وفي عصر شكسبير كان بإمكانك قراءة عشرات القصص من هذا النوع على هيئة نثر، تتخلله غالبًا فواصل من الشعر، ثم مشاهدتها على المسرح. وقد بُنيت «حكاية الشتاء» (١٦١٠) على قصة «باندوستو» (١٥٨٨) لروبرت جرين، ولكن مع «نهاية هوليودية» تصحيحية من وحي خيال شكسبير.

تحفل القصة الرومانسية التقليدية بالنبلاء والأمراء الذين غالبًا ما يكونون متنكرين، ويمر البطل بمغامرات درامية في ظروف غير عادية، وغالبًا ما يؤدي السِّحْر والظواهر الخارقة للطبيعة دورًا. ولما كانت القصص الرومانسية تتميز بالتهرب من الواقع وعدم الواقعية غير المبرَّرة، فقد تؤدي قراءة الكثير جدًّا منها إلى إعطائك نظرة مشوهة عن حقيقة العالم، وهذا الفكر هو نقطة البدء لمحاكاة ميجل دي ثربانتس الساخرة

لهذا النوع «دون كيخوتة» (١٦٠٥، والترجمة الإنجليزية ١٦١٢). وبوصفها نقيضًا للقصة الرومانسية، قد تعتبر «دون كيخوتة» رواية نموذجية. فبينما يتبع بطل القصة الرومانسية خطوات أوديسيوس بطل هوميروس؛ حيث يسافر إلى جزر غامضة في البحر المتوسط ويقابل ساحرات ينتمين للعالم الآخر، يتبع بطل الرواية خطوات دون كيخوتة وتابعه المخلص سانشو بانزا؛ حيث يسافر في طرق عادية ويقابل زوجات أصحاب الخانات الواقعيات. وأصبحت رواية الطريق شكلًا مميزًا في الأدب البريطاني في القرن الثامن عشر، وذلك تأثرًا بنمط «التشرد» التقليدي («المتشرد» هو بطل خبيث محتال أو ينتمي للطبقة الدنيا). وكان من رواد هذا النمط الاسكتلندي توبياس سموليت الذي نشر ترجمات لكل مِن دون كيخوتة ورواية «جيل بلاس» الفرنسية التقليدية التي تصور حياة المتشردين، بينما كان الإنجليزي هنري فيلدينج هو أستاذ هذا النوع بأبطاله السذج جوزيف أندروز وتوم جونز ورفاقهما بارسون آدامز وبارتريدج.

تجسدت فكرة تشويه الشخصية بقراءة الكثير جدًّا من القصص الرومانسية في أذهان العامة وتمت محاكاتها بطريقة ساخرة في رواية شارلوت لينوكس «أنثى كيخوتة» (١٧٥٢)، وهو الكتاب الذي «أعطى طعنة الموت» لـ «انحدار الذوق» في نوع القصص الرومانسية الذي أصبح «الآن لا وجود له على الإطلاق»، وذلك طبقًا للكاتبة آنا سيوارد في مقال كتبتْه عام ١٧٨٧. وغالبًا ما يُجازَى النقاد الذين يُعلِنون عن وفاة نوع أدبي برؤيته وهو يشهَد انتعاشةً كبرى خلال بضعة أعوام، ولم تكن آن سيوارد استثناءً في ذلك؛ حيث شهدتِ التسعينياتُ من القرن الثامن عشر انطلاقةً في القصص الرومانسية، وكانت مَلِكة هذا النوع آن رادكليف مؤلفة «قصة حب في صقلية» (١٧٩٠) و«غرام في الغابة» (١٧٩١) و«ألغاز أودولفو: قصة غرامية» (١٧٩٤)، و«الإيطالي أو كرسي اعتراف الزنوج التائبين» (١٧٩٦). وأصبحتْ تلك الكتب تُعرَف لاحقًا باسم «الروايات القوطية»، وذلك تلميحًا إلى قصة هوراس والبول الرائدة «قلعة أوترانتو: قصة قوطية» (١٧٦٤)، والتي تدور أحداثها المرعبة في خلفية من العمارة القوطية التي تنتمي للعصور الوسطى (وهو أسلوب أعاد والبول إحياءه في تصميم منزله الذي يحمل اسم ستروبري هيل).

قلعة مظلمة في مشهد جبلي مُقْفر (موصوف ببراعة)، وبطلة شابة بريئة جميلة شُجاعة منعزلة عن عائلتها ورفاقها، وشرير يوحي بالتوجس والخطر ذو سِرٍّ مشئوم في ماضيه، وأحداث مخيفة تبدو خارقة للطبيعة، تلك هي المواد الخام لقصص رادكليف الرومانسية، «ولكن» سلوك الفتاة الشابة منزَّه دائمًا عن الخطأ، ولن تظن أبدًا أنها

سوف تُغتصَب كما حدث لكلاريسا في رواية صامويل ريتشاردسون الأقل غرابة بكثير ولكنها رواية حقيقية مأساوية أكثر ترويعًا بكثير كتبها منذ جيل كامل. ويتضح أن كل الأحداث الخارقة للطبيعة في أعمال رادكليف لها تفسير عقلاني. وهكذا فقد جعلتْ رادكليف هذا الشكل الأدبي محترمًا، وذلك على النقيض من إم جي لويس الذي تصور روايته «الراهب: قصة رومانسية» (١٧٩٦) راهبًا مصابًا بالهوس الجنسي يرتكب جريمة الاغتصاب، بالإضافة إلى موضوعات زنا المحارم والتأثير الشيطاني واليهودي الضال وقلعة من الراهبات الساديات والجماهير الثائرة ومحاكم التفتيش الإسبانية. واعتبر ماركيز دي ساد الذي كان خبيرًا بهذا النوع من الأدب رواية «الراهب» أفضل كتاب من نوعه، لا بسبب ما فيها من الجنس الفاضح والعنف فحسب، بل أيضًا نظرًا لإدراكها الضمني أن الترويع الدموي للثورة الفرنسية قد جعل الواقع اليومي مروعًا لدرجة أنه لم يعد ثمة موضوعات تصلح أن تكون ذات تأثير أكثر رعبًا في عالم الأدب سوى الموضوعات الشيطانية والخارقة للطبيعة.



شكل ٨-٢: محاكاة لقارئاتٍ من قِبَل الفن القوطي؛ تظهر على الطاولة نسخة من رواية «الراهب» وأداة لكيِّ الشعر وُضِعتا بعناية لإثارة الفزع في النفوس (رسم كاريكاتوري بريشة جيمس جيلراي).

تعد رواية «دير نورثانجر» محاكاة ساخرة للقصة الرومانسية القوطية، فلا توجد امرأة مجنونة في العُلِّيَّة ولا تضم الخزانة القديمة مخطوطة مخبأة بل كومة من الملابس المتسخة المجعدة. ويعيد هنري تيلني كاترين مورلاند الصغيرة لصوابها، وتدرك أنه:

> رغم أن كل أعمال السيدة رادكليف رائعة، ورغم أن كل أعمال مقلديها رائعة أيضًا، فلم تكن هي المكان الذي يبحث فيه المرء عن الطبيعة الإنسانية، على الأقل في المقاطعات الداخلية بإنجلترا. قد تعطي وصفًا دقيقًا لجبال الألب والبيرنيه، بما فيها من غابات الصنوبر والنقائص، وقد تزخر كلٌّ من إيطاليا وسويسرا وجنوب فرنسا بألوان الرعب كما صورت. لم تجرؤ كاثرين على الشك خارج نطاق بلادها، وحتى إن فعلت ذلك تحت ضغط فإن الشك كان سيقتصر على الأطراف الشمالية والغربية، ولكن في وسط إنجلترا كان ثمة بعض الأمان لحياة الزوجة حتى وإن لم تكن محبوبة، وذلك طبقًا لقوانين البلاد وعادات العصر، فلم يكن يوجد في جرائم القتل مجال للتسامح ولم يكن الخدم عبيدًا، ولم يكن يمكن الحصول على سم أو جرعات دواء منومة مثل عشب الراوند من أي صيدلي.

ولكن سرعان ما تحررت كاثرين من أوهام خيالاتها القوطية، وفي تطور غير متوقع يميز سخرية جين أوستن متعددة المستويات تلقى كاثرين مصير البطلة القوطية؛ حيث يطردها بطريرك متسلط خارج المنزل في منتصف الليل دون أن تكون لديها وسيلة للعودة إلى المنزل. ولكن الجنرال تيلني ليس مدفوعًا بدافع الشرير القوطي الذي أبرم عقدًا مع الشيطان، بل إنه اكتشف فحسب أن كاثرين لا تملك مالًا بالقدر الذي افترضه، وهكذا فإنها لن تجلب له الصداق الذي يطلبه من زوجة ابنه المستقبلية. وتفوق واقعية أوستن عن الطبيعة البشرية عالم الرومانسية، ففي رواية «العقل والعاطفة» تقوم بحيلة مشابهة فيما يتعلق بشكل آخر من أشكال الأدب القصصي السائدة في ذلك العصر، وهي رواية شديدة العاطفية يغلب عليها الطابع الذي تميز به روسو؛ حيث تتزوج ماريان داشوود التي تجسد جانب العاطفة من الكولونيل براندون الذي يرتدي صدرية من الصوف زواجًا قائمًا على العقل، بينما تتزوج إلينور داشوود التي تجسد جانب العقل من رجل دين عادي بدافع الحب، وذلك في مقابل فكرة الارتباط بصاحب منزل ضخم من أجل المال.

كانت شارلوت برونتي تكره عالم أوستن نظرًا لاهتمامه المغاير للرومانسية بقيمة الصداق في الزواج والدخل السنوي والسلوك المهذب والتجول في حدائق مشذَّبة في مقابل الانطلاق في المستنقعات. ويعد السيد روشستر نسخة صارمة من البطل الجذاب وفي الوقت ذاته الرومانسي الخطر (مثل ويلوبي وويكام) الذي يتعيَّن على بطلات أوستن أن يتعلَّمْنَ كيف يرفضْنَه، رغم أنه في نهاية الأمر يهذبه الحريق ويخرج من الهيكل المحترق لقلعته القوطية إلى مكان هادئ بسيط يمكن لجين إير فيه أن تصبح ملاكه الذي يرعاه. وعلى النقيض من ذلك، لا تعقد رواية إميلي برونتي «مرتفعات ويذرينج» (١٨٤٧) هذا التوفيق، إذ يُنظر إلى آل لينتون الأرستقراطيين ومنزلهم الأنيق ثراشكروس جرانج باحتقار. وتستغل الرواية كل العاطفة والطاقة التي بها في نسخة مكثفة نفسيًّا من الشخصيات القوطية (هيثكليف المكتئب بأصوله الغامضة وكاثي التي يحكمها قلبها لا عقلها) والأماكن (المنزل الذي يطل على المستنقعات والمنظر الطبيعي نفسه والظلام والقبر) والأدوات (الخلفية الزمانية لجيل كامل قبل زمن الكتابة والسرد داخل السرد والأشباح والوفاة أثناء الولادة).

وبالإضافة إلى مهاجمة القصة الرومانسية فإن «دير نورثانجر» تتضمن دفاعًا عن الرواية:

> «لست قارئًا للرواية، ونادرًا ما أتصفح الروايات، لا تظن أنني أقرأ الروايات غالبًا، إنها حقًّا أفضل من أن تكون مجرد رواية.» تلك هي اللهجة السائدة. «ماذا تقرئين يا آنسة؟» وترد الشابة وهي تضع كتابها بلا مبالاة مصطنعة أو بخجل لحظي قائلة: «حسنًا، إنها مجرد رواية! إنها مجرد سيسيليا أو كاميلا أو بيليندا.» أو باختصار فهي مجرد عمل تتضح فيه أعظم قوى العقل وتنقل من خلاله للعالَم أعمق معرفة بالطبيعة البشرية وأنسب وصف لأنماطها المختلفة وأقوى تدفق لروح السخرية والدعابة بأفضل لغة منتقاة.

والأعمال المستشهد بها هنا هي لفرانسيس (فاني) بيرني وماريا إدجوورث اللتين تأثرت بهما أوستن تأثرًا عميقًا؛ حيث يظهر اسمها في قائمة المشتركين المطبوعة على غلاف رواية «كاميلا» (١٧٩٦) لبيرني. بيرني هي رائدة الروايات التي تصف «دخول فتاة إلى العالَم لأول مرة»، وهو العنوان الفرعي لروايتها «إيفيلينا» (١٧٧٨)، وقد علَّمت أوستن فن الكتابة من وجهة نظر بطلتها مع الاحتفاظ بصوت المؤلف على مسافة منها،

وأتقنت أوستن ذلك في استخدامها المبتكر تمامًا لتقنية أصبحت تعرف باسم «الخطاب الحر غير المباشر» والتي ينقل السرد من خلالها أفكار البطلة ومشاعرها بنفس الطريقة المباشرة التي نجدها غالبًا في السرد بصيغة المتكلم، ولكنها أيضًا تصدر أحكامًا ساخرة عليها بموجب صوت الغائب («أُلقي في رُوعها بسرعة السهم أن السيد نايتلي لن يتزوج سواها!» «إيما»).

كانت بيرني أول كاتبة روائية إنجليزية تكتب دفاعًا واعيًا عن الشكل الأدبي ذاته؛ حيث بدأت مقدمتها لرواية «إيفيلينا» قائلة «في عالم الأدب»:

> لا يوجد مَن هو أقل شأنًا أو أكثر ازدراءً من زملائه من أرباب القلم من الروائي المسكين، ولا يقل مصيره صعوبةً في الحياة بصفة عامة، فبين فئة الكُتَّاب قد لا يمكننا تحديد مَن يملك أكثر عددٍ من المعجبين وأقل احترام سواه.

الرواج في السوق الذي يساوَى بقِلَّة الاحترام من المؤسسة الأدبية؛ إنها حكاية مستمرة. وتُحدِث بيرني انفصالًا حاسمًا عن التقاليد عن طريق تجاوُز الجمهور المحتمَل من الصفوة وأقطاب المجتمع إلى «العامة، كما سيطلق كُتَّاب الرواية على قُرَّائها.» وهي أيضًا تفصل الرواية عن «مناطق الرومانسية الخيالية حيث يتلون الخيال بالألوان الزاهية للخيال الخصب ويصبح العقل منبوذًا ويرفض سمو الشيء الرائع جميع أنواع المساعدة المحتمَلة.» وهي تُعرِّف المهارة الفنية للروائي بأنها رسم شخصيات من الطبيعة وإن لم تكن من الحياة، وتحديد أسلوب العصر وعاداته؛ أي إنها الواقعية ولكن دون نقل حياة الأشخاص الحقيقيين إلى الخيال بالأسلوب الذي أصبح يطلق عليه «الرواية المستوحاة من قصة واقعية»، وهي تقنية استخدمتْها ديلاريفييه مانلي بتأثير مثير للخلاف في رواياتها في وقت سابق من هذا القرن.

ومن قَبِيل المفارقة أنه على الرغم من الزعم بأن الشخصيات في رواية «إيفيلينا» مستمدة من الطبيعة لا من الحياة، فإن بيرني تؤكد رواية أنها «المحرِّرة» الوحيدة لمجموعة الخطابات التي تتكون منها القصة، وهي حيلة مفضَّلة في أدب الرسائل استخدمها على النحو الأكثر تعقيدًا رائد هذا النوع الأدبي صامويل ريتشاردسون، والذي كانت رواياته «باميلا» (١٧٤٠، عن خادمة ترفض الاستسلام لمحاولات سيدها التحرش بها وتُكافَأ في نهاية الأمر بالزواج منه) و«كلاريسا» (١٧٤٨، عن شابة فاضلة يختطفها وَغْد ذو

شخصية جذابة ويغتصبها) و«السير تشارلز جرانديسون» (١٧٥٣-١٧٥٤، وهي قصة رجل فاضل) أكثر الروايات الإنجليزية تأثيرًا في عصره. ويقصد بحيلة «التحرير» أن تضفي على الخيال لمسة من الرجحان والاحتمالية، ففي حالة ريتشاردسون تُلغِي هذه الحيلة الفارق بين رواياته وبين مجموعات الخطابات المقصود بها العبرة التي توصي بالسلوك الحسن التي كان قد نشرها من قبل. وعلى نحو مشابه، فقد زوَّد دانييل ديفو روايته «روبنسون كروزو» (١٧١٩) بالخرائط كي يجعلها تبدو كما لو كانت قصة بِحَار حقيقية، كما ابتكر روايته «مول فلاندرز» (١٧٢٢) محاكيًا اعترافات المجرمين الحقيقيين التي كانت تَلَقَى رواجًا في أكشاك بيع الكتب في مطلع القرن الثامن عشر. ولحَدٍّ ما كانت تلك كلها حِيَلًا للتأكيد على أن «هذا الكتاب حقيقي وليس قصة رومانسية خيالية.»

كان لدى هنري فيلدينج طريقة أخرى للتهرب من الاسمين سيئَي السمعة «رواية» و«قصة رومانسية»: فقد أطلق على «جوزيف أندروز» (١٧٤٢) «ملحمة كوميدية نثرية»، وزوَّد «توم جونز» (١٧٤٩) بنسخ كوميدية من أدوات الملحمة الكلاسيكية، كمحاولات استحضار عروس الشعر ومعركة ضخمة وما إلى ذلك. وهكذا فقَبْل بيرني كان ثمة إحجام عن التصريح بأن «هذا الكتاب رواية، وهي نوع جديد من الأدب القصصي يمكنه تصوير الشخصيات الإنسانية والمجتمع بمزيد من الصدق تجاه تجربة جمهور القراء أكثر من أي وقت مضى.»

وضع إنجلترا

في يونيو عام ١٨٢٩ نشرت مجلة «إدنبره ريفيو» مقالًا بعنوان «علامات العصور» بقلم الاسكتلندي توماس كارلايل والذي حاول أن يُبرهِن بشراسة غير مسبوقة أن العصر الميكانيكي — أي الثورة الصناعية — يدمر فردية الإنسان، وأن إنجلترا تمر بأزمة أخلاقية:

> تنازل المَلِك فعليًّا عن العرش، وأصبحتِ الكنيسة أرملة بلا إرْث، وذهبت المبادئ العامة إلى غير رجعة، والأمانة الشخصية في طريقها إلى الزوال؛ أي إن المجتمع باختصار ينهار، وثمة عصر قادم من الشر المحض.

عودةً إلى تلك الأزمة في كتيباته اللاحقة «الميثاقية» (١٨٤٠) و«الماضي والحاضر» (١٨٤٣)؛ فإن كارلايل يطلق عليها «مسألة الوضع في إنجلترا». وبالمثل، فقد كان إضفاء الطابع الميكانيكي على الروح الإنسانية والتكلفة الأخلاقية الكبيرة للتغير الصناعي من الموضوعات التي تناولها عدد من أقوى الروايات في العقود التالية مثل «ماري بارتون» (١٨٤٨) و«الشمال والجنوب» (١٨٥٤) لإليزابيث جاسكيل، و«ألتون لوك» (١٨٥٤) لتشارلز كينزلي و«أوقات عصيبة» لديكنز و«فيليكس هولت المتطرف» (١٨٦٦) لجورج إليوت.

ولكن رواية القرن التاسع عشر بصورة أعم تصف وضع إنجلترا، فالمنزل الكبير الذي ينفق من أرباح مزرعة قصب السكر في جزر الهند الغربية في رواية «مانسفيلد بارك» (١٨١٤) لجين أوستن هو إنجلترا، والعالَم الذي تُوصَم فيه تس سليلة دربرفيل — في رواية تحمل نفس الاسم لتوماس هاردي (١٨٩١) — بأنها امرأة ساقطة ويُطرَد فيه جود المغمور — في رواية تحمل نفس الاسم للمؤلف نفسه (١٨٩٥) — من الجامعة هو إنجلترا، وبيت القس الذي يفقد فيه روبرت إلزمير — في رواية تحمل نفس الاسم للسيدة هامفري وارد (١٨٨٨) — إيمانه في واحد من أفضل الكتب مبيعًا في عصره هو إنجلترا. وتعد كلٌّ من سلسلة روايات «بارستشير» لترولوب و«فاينتي فير» (١٨٤٨) لثاكري بحثًا في وضع إنجلترا، بالإضافة إلى رواية «آلة الزمن» (١٨٩٥) لإتش جي ويلز التي تسلط الضوء على مستقبل البشرية المظلم لاتساع الهوة بين الأغنياء والفقراء وذلك من خلال ما عرضتْه من التقسيم الطبقي بين «المورلوك» البدائيين و«الإلوي» المرفَّهين المتخاذلين.

«والمنزل الكئيب» في الرواية التي تحمل نفس الاسم (١٨٥٣) هو إنجلترا؛ فهو منقسم كما هو الحال في إنجلترا منذ عدة قرون بين الريف والمدينة، وفي كيزني وولد تختنق الليدي ديدلوك — وهي نسخة متطرفة من الليدي برترام في رواية «مانسفيلد بارك» — في حياة الملل الأشبه بالموت وهي تخفي سرًّا غامضًا في قلبها بينما المطر يهطل على نوافذ المنزل الكبير. وحاول جون راسكين في محاضرة بعنوان «سحابة القرن التاسع عشر السوداء» (١٨٨٤) أن يبرهن على أن البصمة الكربونية التي خلَّفها التمدن والصناعة قد أدتْ إلى اختناق الروح المعنوية لأفراد الأمة. وتتوقع افتتاحية «المنزل الكئيب» نفس الفكرة بأسلوب ديكنز المميز، فالضباب في كل مكان في لندن سواء كان حرفيًّا أم مجازيًّا:

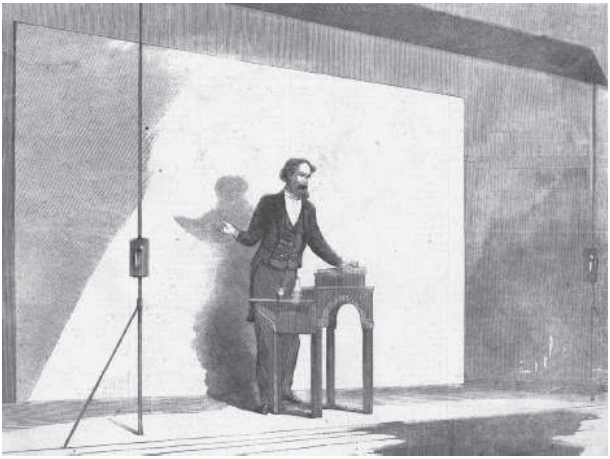
> **لندن.** انتهى عيد القديس ميخائيل منذ وقت قريب، ورئيس مجلس اللوردات يجلس في قاعة هيئة لنكولن. جو نوفمبر العنيد، وكثير من الوحل يغطي الشوارع كما لو كانت المياه قد اختفتْ مؤخرًا عن وجه الأرض، ولن يكون من الرائع مقابلة ديناصور ضخم من الديناصورات آكلة اللحوم يبلغ طوله حوالي أربعين قدمًا يتهادى كسحلية ضخمة صاعدًا تل هولبورن. يتصاعد الدخان من أسطوانات المداخن، مكوِّنًا رذاذًا أسود ناعمًا، مع طبقات رقيقة من السخام في حجم ندفات الثلج المكتملة، تحوَّلت إلى نحيب — كما يمكن أن يتوقع المرء — على موت الشمس …
>
> ضبابٌ في كل مكان. ضبابٌ فوق النهر؛ حيث يتدفق بين المروج والجزر الصغيرة الخضراء؛ ضبابٌ أسفل النهر، حيث يتدفق في خُيَلاء بين أرصفة الشحن وصور التلوث على ضفته في مدينة عظيمة (لكنها ملوثة بالقاذورات) …
>
> وقت الظهيرة شديد الوطيس في أقصى درجاته، والضباب الكثيف في أحلك لحظاته، والشوارع المُوحلة في أبشع حالاتها بالقرب من «تيمبل بار»، ذلك السد القديم المغطَّى بالرصاص، الذي يصلح أن يزدان به مدخل شركة قديمة معبأة بالرصاص. وبجوار «تيمبل بار» مباشرةً، في قاعة هيئة لنكولن، في قلب هذا الضباب، يجلس رئيس مجلس اللوردات في قاعة محكمته العليا.

ولكن من قلب الظلام يستحضر ديكنز الحياة ويضع سلسلة من أكثر الشخصيات الانتقائية والغريبة التي شهدها الأدب على الإطلاق، مثل كروك الذي يشتعل ذاتيًّا، وجابي المتحمس كالجَرْوِ، والسيدة جيليبي «فاعلة الخير ثاقبة النظر» التي يتسبب مشروعها لتعليم أهالي بوريوبولا-جا في إهمالها لأسرتها، وجو عامل النظافة الجوال المتشرد الذي ينتمي إلى أدنى طبقات الوسط الاجتماعي ولكنه يُخفي سر هوية نيمو — الرجل الذي لا يحمل اسمًا — الحقيقية، وهو سر سوف يفتح قلب الليدي ديدلوك المغلق ويُفيقها من سُباتها ويأخذها نحو الحب والموت في مقبرة كئيبة وباردة بلندن، وتالكينجهورن المحامي المنحرف، والمفتش باكيت وهو نمط المحقِّق الذي سيصير مألوفًا بشدة في الأدب الإنجليزي لاحقًا، بالإضافة إلى عشرات الشخصيات الأخرى. وكما قال الروائي جورج جيسينج، فإن كل شيء تقع عليه عينا ديكنز كان «يُسجَّل في عقله».

في صيف ١٨٤٥ حقق ديكنز نجاحًا على خشبة المسرح في دور كابتن بوباديل المتباهي في إنتاج للهواة لمسرحية بن جونسون «كل رجل وطبعه»؛ حيث وزَّع الأدوار على الممثلين وأنتج العمل وأخرجه بنفسه. كان ديكنز يحب المسرح أكثر من أي شيء، ويمكننا أن نخمِّن ذلك من تصويره العاطفي لمجتمع المسرح في روايته «نيكولاس نيكلبي» (١٨٣٩)، وقد ورث الأنماط الكوميدية التي اخترعها والتي غالبًا ما تحمل أسماءً تكشف عن شخصياتها من الكوميديا الهزلية لجونسون. يقع المسرح في صميم الرواية الإنجليزية؛ فقد أصبح فيلدينج روائيًّا لأن مسيرته المهنية في المسرح قد توقفتْ بسبب قانون الترخيص لعام ١٧٣٧، وتصرَّف لافليس — إحدى شخصيات ريتشاردسون في روايته — على غرار الأشخاص الفاسقين والماجنين في مسرح عصر الإحياء، وكانت بيرني تفضل أن تصبح كاتبة مسرحية أكثر منها روائية، وكانت جين أوستن تحرص على حضور المسرح وتبني رواياتِها على هيئة مشاهد وتقرأ الحوار بصوت عالٍ على مسامع عائلتها وأصدقائها. ولكن ديكنز كان أكثرهم تأثرًا بالمسرح؛ حيث كان يحوِّل المشاهد المهمة في رواياته إلى مشهد لرجل واحد في الندوات العامة المزدحمة لقراءة نصوص الأعمال الأدبية.

كتب جيسينج عن إحدى أشهر الشخصيات الغريبة لديكنز وهي السيدة جامب في رواية «صديقنا المشترك» (١٨٦٥) قائلًا إن روح الدعابة لا تنفصل عن فعل الخير، فلم تمكِّن روح الدعابة ديكنز من «رؤية تلك المخلوقة الفظَّة شخصًا مسلِّيًا» فحسب، بل إنها أيضًا وعلى نحو أكثر عمقًا قد «أمدَّتْه بذلك التسامح الكبير الذي ينظر في الأمور من الخارج ويقدِّر الظروف ويحافظ على نوع من التواضع والاعتدال في إطلاق الأحكام على البشر.» وقد لا يكون ذلك تعميمًا صحيحًا عن روح الدعابة؛ فالسخط الوحشي لجوناثان سويفت أو لمارتن آميس في «المال» (١٩٨٤) لا يتصف بالضبط بالتسامح الكبير والتواضع في إطلاق الأحكام، ولكنه ينطبق على الكثير من الروايات الكوميدية الإنجليزية العظيمة مثل رواية جورج ويدون جروسميث «مذكرات نكرة» (١٨٩٢) ورواية إيفلين فو «الانحدار والسقوط» (١٩٢٨) ورواية ستيلا جيبونز «المزرعة الباردة المريحة» (١٩٣٢) ورواية بي جي وودهاوس «شفرة ووسترز» (١٩٣٨) ورواية نانسي ميتفورد «ملاحقة الحب» (١٩٤٥). وينطبق الأمر نفسه أيضًا إلى حد بعيد على ديكنز.

روايات ديكنز هي احتجاجاتٌ ضد عمالة الأطفال والظلم الاجتماعي والفقر والضغينة والبذاءة والنفاق الإنجليزي، ولكنها ذات طابع رقيق في جوهرها وغالبًا



شكل ٨-٣: الرواية كدراما: ديكنز في ندوة عامة لقراءة نص أحد أعماله الأدبية.

ما تنتهي بتوزيع المكافآت (إرث مفاجئ لمن يستحق). وثمة جانب آخر لفن الرواية يتطلب التحلي بالذكاء البشري من أجل الوصول إلى أعمق فهم للتركيبة البشرية المعقدة وعلاقاتهم ومحيطهم الاجتماعي.

تبدو رواية «ميدل مارش: دراسة عن الحياة الريفية» (١٨٧٢) من عنوانها كما لو كانت وصفًا للرواية التي تصور حالة أبناء الطبقة الوسطى في إنجلترا، ولكن يتضح أنها أكثر من ذلك بكثير؛ حيث تمثل قصة دوروثيا بروك التراجيديا الكلاسيكية مقربةً إلى مستوى أذهان العامة. وكما توضح جورج إليوت في مقدمة الرواية، فإن دوروثيا هي القديسة تريز العصرية؛ حيث تحيا «حياة مليئة بالأخطاء، وهي نتاج نوع من العظمة الروحية المتنافرة مع حقارة الانتهازية»: «ولا يساندها أي معتقد ونظام اجتماعي متماسك يمكنه أداء الدور المعرفي للروح المتعطشة لها بشغف، وهكذا فهي تتقلب بين هدف مثالي غامض وبين رغبات الأنوثة العادية، بحيث يصبح الأول مرفوضًا بوصفه نوعًا من المغالاة، والأخرى مستنكرة بوصفها هفوة.» وعندما يصبح الوضع في إنجلترا هو «غياب المعتقد والنظام الاجتماعي المتماسك»، فعلى الروائي أن يتدخل ويخلق نظامًا أو عالمًا قابلًا للسيطرة. ويمكن للرواية أن تقدم «نوعًا من العظمة الروحية» لا يهدده

افتراض أننا ربما نكون قد انحدرنا من سلالة القرود ولم تصنعنا يد الله. ويقدم لنا الرجل الذي تزوجتْه جورج إليوت في أواخر حياتها فهمًا للعمل الذي تطلبه مثل هذا الخلق:

> لقد أخبرتْني أنه في كل ما اعتبرتْه أفضل أعمالها كان ثمة «نفْس غيرها» تستولي عليها، وأنها شعرتْ بأن شخصيتها مجرد الأداة التي تعمل من خلالها تلك الروح إذا جاز التعبير. وقد تناولتْ ذلك بإسهاب فيما يتعلق بالمشهد بين دوروثيا وروزاموند في رواية «ميدل مارش» قائلة إنها على الرغم من أنها كانتْ تعلم طوال الوقت أنهما سوف يجتمعان عاجلًا أو آجلًا، فقد طرحت الفكرة من ذهنها بإصرار حتى أصبحتْ دوروثيا في قاعة استقبال روزاموند، ثم تركتْ نفسها تستسلم لوحي اللحظة وكتبت المشهد بأكمله كما هو بلا تعديل أو حذف وهي في حالة شديدة من الإثارة والانفعال وهي تشعر كما لو كانت مشاعر المرأتين تستولي عليها تمامًا … وبهذا الشعور من «الاستحواذ» يسهل علينا تخيل الثمن الذي دفعتْه المؤلِّفة من تأليف الكتب التي كانت لكلٍّ منها مأساته الخاصة.
>
> جيه دبليو كروس، «حياة جورج إليوت كما رُويت في خطاباتها ويومياتها»، ١٨٨٤

وهذا هو ما يمكن لأعظم الأعمال الأدبية أن تفعله: قوة «غيرية» بشكل ما «تستحوذ» على الكاتبة وتمكِّنها من خلق عالَم ثانٍ لديه القدرة على «الاستحواذ» علينا كقراء ونقلنا خارج عالمنا الخاص بطريقة تجعلنا عندما نعود إلى المنزل نشعر بأننا قد أصبحنا أكثر إنسانية وأكثر ذكاء عاطفيًّا. واسترشادًا بأسلوب جورج إليوت النابض بالحياة، فإن الرواية تصير مكانًا يجد فيه الشخص الذي يكرِّس وقته لقراءة الرواية نوعًا جديدًا من التلاحم والترابط وإن كان مؤقتًا.

تيار الوعي

كتبت فرجينيا وولف في مقالها الذي يحمل عنوان «السيد بينيت والسيدة براون» (١٩٢٤) قائلة «في شهر ديسمبر عام ١٩١٠ أو نحو ذلك تغيرت الطبيعة الإنسانية،

فقد تحولت جميع العلاقات البشرية، وعندما تتغير العلاقات البشرية فإنه يصحب ذلك في الوقت ذاته تغير في الدين والسلوك والسياسة والأدب.» كانت روايات أرنولد بينيت الواقعية المميِّزة لعصر الملك إدوارد السابع عن الحياة الريفية تضم الكثير جدًّا من الحشو، ويلعب الأثاث دوره في تشكيل ملامح الحياة الداخلية، وهكذا تؤكِّد وولف أنه كي تخلق «شخصية السيدة براون من لحم ودم» عليك تجاهُل التفاصيل الخارجية وتقبُّل التعقيد التام وعدم الترابط الذي عليه الحياة الداخلية والذي كان سيجموند فرويد يعلِّمه للعصر الحديث.

إن شخصية السيدة براون الخيالية التي حاكتْها وولف تُعَدُّ إلى حَدٍّ ما ردًّا على شخصيتَيِ السيد والسيدة بلوم في رواية «عوليس» لجيمس جويس، على الرغم من أن وولف كانت تُخفي بعض التحفظات الخاصة بأبناء الطبقة المتوسطة العليا على لغة الرجل الأيرلندي البذيئة وإصراره على الحديث عن الوظائف الجسدية، فثمة الكثير نوعًا ما من الحديث عن الطبيعة البشرية في روايات جويس بالنسبة لذوق وولف الأرستقراطي. ولكن في مقال عن «الأدب القصصي الحديث» كتبتْه وولف بعد نشر «أهالي دبلن» وقبل نشر «عوليس»، أشادتْ بقدرته على الاستغراق في اللحظة: «دعونا نسجل لحظات توارُد أدق التفاصيل على العقل بالترتيب الذي تتوارد به، ودعونا نتتبع النمط الذي يثيره في الوعي كل مشهد أو كل حادثة مهما كان مفككًا وغير مترابط.» ويفسر اقتناع وولف بأن مهمة الكاتب الحديث هي التقاط تفاصيل «لحظة الوجود» فيما يخص تصورها البارع لتحديد بداية الحداثة في لحظة معينة، وهي قرابة وفاة الملك العجوز المتجهم إدوارد السابع.

وفي روايات هنري جيمس التي تنتمي لعصر الملك إدوارد، احترف جيمس — وهو أمريكي يعيش في ساسكس — أسلوب جين أوستن المتمثل في تقمص الشخصية والوقوف خارجها في الوقت ذاته، وذلك بأسلوب تقديم أفكار المتكلم بصيغة الغائب من أجل تحقيق وحدة كانت مستحيلة فيما مضى بين الاندماج المتعاطف وبين الانفصال الساخر. وقد قادت جملة مفتاحية في مقال جيمس الذي يحمل عنوان «فن الأدب القصصي» (١٨٨٤) الحياة الداخلية نحو صورتها الحديثة:

> إن التجربة دائمًا غير محدودة ولا تكتمل أبدًا، وهي إحساس هائل ونوع من خيوط العنكبوت الضخمة المنسوجة من أنعم خيوط الحرير، معلقة في غرفة الوعي، تلتقط كل ذرة يحملها الهواء في نسيجها.

وهذا استباق واضح لتصريح فرجينيا وولف عن رواية تيار الوعي والتي تعد «عوليس» أروع مثال عليها.

في عام ١٩٨٣ قرأ الفيلسوف دانييل دينيت بحثًا في ندوة عن الوعي أكَّد فيها أن النفس البشرية ما هي إلا «مركز الجاذبية السردية» في المخ، وبمعنًى متعمق فكلٌّ منا روائي؛ حيث كتب دينيت مُبَلْوِرًا الفكرة بمزيد من التوضيح في كتابه «تفسير الوعي» (١٩٩١) قائلًا: «فحكاياتنا منسوجة، ولكننا في معظم الأحيان لا ننسجها بل هي التي تنسجنا.» وأضاف قائلًا: «ويُعَدُّ وعيُنا الإنساني وفرديتنا السردية نتاجًا، وليس مصدرًا، لها.» وأطلق على ذلك نظرية الوعي «متعدد المُسَوَّدات»، وهي فكرة تبدو شديدة الأدبية.

وأكَّد باحث آخر في الوعي وهو عالِم الفسيولوجيا العصبية أنتونيو داماسيو في كتابَيْه خطأ ديكارت (١٩٩٤) والشعور بما يحدث (٢٠٠١) أن الانقسام بين كل من العقل والعاطفة والإدراك والمشاعر، وهو تعارض يرجع إلى أيام أرسطو، يُعَدُّ من وجهة نظر عِلْم الأعصاب مغالطة. وأوضح داماسيو وزملاؤه أن المشاعر جزء لا يتجزأ من عمليات التفكير واتخاذ القرار في كل الأحوال، وأن تصور رينيه ديكارت في عصر التنوير عن وجود عقل بلا جسد يأتي على نفس القدْر من المغالطة؛ فلا وعي للعقل إلا عن طريق الجسد، والجسد هو المسرح الذي تتجسد عليه مشاعرنا كما يتضح بالقدْر الأكبر في الاحمرار خجلًا أو حتى الانتصاب (وهما ظاهرتان افتُتن بهما جون كيتس وجيمس جويس). وبالإضافة إلى ذلك فإن النشاط المعرفي يتكون عن طريق مخططات تصويرية تتكون بدورها عن طريق الخبرة الجسدية، فالعقل لا يشبه الحاسب الآلي؛ لأن الحاسب الآلي لا يملك جسدًا، وتلك الأمور يمكن استنتاجها لا عن طريق البحث التجريبي الذي قام به علماء المخ في مطلع القرن الحادي والعشرين فحسب، بل أيضًا من أعمال روائيِّي مطلع القرن العشرين.

«تتغير النفس في تيار الوعي باستمرار وهي تتقدم في الزمن، حتى ونحن نشعر بأن النفس تظل كما هي بينما يستمر وجودنا.» ذلك هو شرح داماسيو لملاحظة ويليام جيمس عن أحد متناقضات الوعي، ويقترح داماسيو حلًّا لهذا التناقض عن طريق التمييز بين «النفس الداخلية» و«النفس الذاتية» التي تأتي في مستوًى أعلى، ويمكن وضع أساس عصبي تشريحي لها بناءً على الحالات التي يؤدِّي فيها تَلَف المخ إلى مسح المعرفة «الذاتية» ولكنه يترك الوظائف الداخلية سليمة. وويليام جيمس هو أول مَن

صاغ عبارة «تيار الوعي»؛ فقد استَبَقَ في بعض النواحي تفسيرَ داماسيو لاستقلال المخ والجسد والعاطفة، تمامًا كما أضفى شقيقُه هنري جيمس دقة غير مسبوقة على السؤال عن الكيفية التي يمكن بها للروائي تمثيل الوعي.

تثير صورة التيار وهو يتحرك عبر الزمن تساؤلًا مهمًّا للروائي الواعي لذاته: كيف تمثل الزمن في العمل الروائي؟ اقترح جويس إجابة عن طريق وضع أحداث الملحمة الساخرة «عوليس» كلها في يوم واحد:

> عن طريق استخدام الأسطورة واستغلال التوازي المستمر بين المعاصرة والقِدَم، يتبع السيد جويس طريقة يجب على الآخرين تقليده فيها ... وهي ببساطة طريقة للتحكم والتنظيم وإضفاء شكل وأهمية على مشهد العبث والفوضى الطاغي الذي يمثله التاريخ المعاصر.
>
> تي إس إليوت، «عوليس والتنظيم والخرافة»، ١٩٢٣

جرَّبتْ فرجينيا وولف طريقة أخرى في «أورلاندو: سيرة حياة» (١٩٢٨)، وهي قصة خيالية عن صديقها وحبيبها فيتا ساكفيل ويست، وتُعَدُّ في آنٍ واحد استباقًا لـ «الواقعية السحرية» الخيالية في أواخر القرن العشرين ونسخة هزلية من «مقدمة قصيرة جدًّا للأدب الإنجليزي».

أورلاندو رجل إنجليزي نبيل من العصر الإليزابيثي ذو مسحة ريفية مِن «كنت أو ساسكس» في خليطه الجيني، يتعرف على شكسبير ويمارس هواية كتابة أعمال تراجيدية تمتلئ بحبكات مروِّعة وتجيش بالمشاعر النبيلة. وفي القرن السابع عشر ينغمس في «تأملات السير توماس براون المشوهة على نحو رائع.» وبعد عصر الاستعادة؛ أي في الفترة التي أصبحتْ فيها أفرا بين (طِبْقًا لوولف) أول امرأة تحترف الكتابة، تحول أورلاندو إلى امرأة، وفي القرن الثامن عشر انتقل إلى الطبقة الراقية ولكنه يعتريه الضجر بسبب ذكاء أقرانه الفارغ، وفي القرن التاسع عشر تتغير حالة الجو وتسيطر الرطوبة على كل مكان:

> خلسة وعلى نحو غير ملحوظ ... تغير تكوين إنجلترا ولم يشعر أحد بذلك، وبدت تأثيرات ذلك التغيير واضحة في كل مكان، فالسيد النبيل الريفي الجسور، الذي كان يجلس سعيدًا يتناول وجبة من اللحم والجعة في غرفة

ربما يكون قد صممها الأخوان آدام بطابع كلاسيكي رفيع؛ يشعر الآن بالبرد الشديد، وظهر السجاد وطالت اللحى وضاقتِ السراويل تحت مُشط القدم. وسرعان ما انتقلت البرودة التي شعر بها الرجل النبيل الريفي في ساقيه إلى أرجاء منزله، فغُطِّي الأثاث والحوائط والموائد ولم يُترك شيء مكشوفًا ... وكانت القهوة تحل محل خمور ما بعد العشاء، وبينما القهوة تقودنا إلى قاعة استقبال يتم تناولها فيها، وقاعة الاستقبال تقودنا إلى أوانٍ زجاجية، والأواني الزجاجية تقودنا إلى الورود الصناعية، والورود الصناعية تقودنا إلى رفوف الموقد، ورفوف الموقد تقودنا إلى البيانو، والبيانو يقودنا إلى الأغاني الراقصة بقاعة الاستقبال، والأغاني الراقصة تقودنا (مع تخطي منصة أو منصتين) إلى عدد لا يحصى من الكلاب الصغيرة والحُصُر والحلي الخزفية، فقد تغير تمامًا المنزل الذي أصبح على درجة كبيرة من الأهمية.

وخارج المنزل نما اللبلاب بانتشار غير مسبوق، وهو تأثير آخر للرطوبة، واختنقتِ المنازل المصنوعة من الحجر تحت الأشجار ... احتبست الرطوبة بالداخل، وشعر الناس بالبرودة في قلوبهم والرطوبة في عقولهم ... وغُلِّف الحب والميلاد والموت بمجموعة من العبارات الرقيقة، وازداد ابتعاد الجنسين أحدهما عن الآخر، فلم يكن يُسمح بإجراء محادثة صريحة، وكانت المراوغة والكتمان يُمارَسان باستمرار من كلا الجانبين ... وهكذا ظهرت الإمبراطورية البريطانية إلى الوجود، وهكذا — لما كانت الرطوبة لا يمكن إيقافها، فهي تدخل في المحبرة كما تدخل في الخشب — تضخمت العبارات وتضاعفت الصفات وأصبحت القصائد الغنائية ملاحم وتحولت التفاهات الصغيرة التي كانت قد أصبحت مقالات من عمود واحد إلى موسوعات من عشرة مجلدات أو عشرين مجلدًا.

تحيا أورلاندو حتى في العصر الفيكتوري البارد، وينتهي الكتاب بها في الحاضر، في اللحظة الراهنة. وبينما تدق الساعة تدرك الانطباعات التي تكوِّن الوعي:

رأتْ ذبابتين تحومان ولاحظت اللمعة الزرقاء على جسديهما، ورأت عقدة في الخشب الذي وقفت عليه قدماها، ورأت أذنَيْ كلبها ترتعشان. وفي الوقت ذاته سمعتْ غصنًا يصدر حفيفًا في الحديقة وخروفًا يصدر صوتًا في المنتزه

وصرخة مفاجئة عبر النافذة ... ولاحظتْ حُبيبات الأرض في مشاتل الأزهار كما لو كانت تضع مجهرًا على عينيها ... ورغم تأثرها وانفعالها القوي باللحظة الراهنة، فقد كانت خائفة على نحو غريب، كما لو كانت فجوة الزمن كلما تتسع وتدع ثانية أخرى تمر قد يأتي معها خطر مجهول، وكان التوتر أكثر قسوة من أن يُحتمَل دون مشقة. سارتْ بنشاط وسرعة أكبر مما ترغب، كما لو كانت ساقاها قد فارقتاها، عبر الحديقة وخارجًا نحو المنتزه.

لقد أصبحت شخصية في رواية لفرجينيا وولف.

ذكَّرت العلاقة القوية بين الأدب القصصي وبين قصص السفر المستقاة من «الحياة الواقعية» وحياة المجرمين في القرن الثامن عشر وولف بالعلاقة بين الرواية والسيرة أو «ترجمة حياة شخص» كما فضَّلتْ أن تطلِق عليها. ومن «توم جونز» إلى «ديفيد كوبرفيلد»، إلى «أبناء وعُشاق» (١٩١٣) لإتش لورنس، إلى «صورة الفنان شابًّا» (١٩١٦) لجويس، كانت الروايات غالبًا تتتبع نمو البطل حتى مرحلة النضج على طريقة السيرة. وأُطلِق على الكثير من الروايات اسم «حياة» أو «تاريخ» إحدى الشخصيات والتي كانت أحيانًا إسقاطًا لحياة المؤلف نفسه. ويحاكي خلود أورلاندو وتحوله الجنسي بنية من المهد إلى اللحد التي يمكنها إماتة كل من الرواية والسيرة؛ حيث تعدِّل وولف الممارسات الروائية التقليدية كما عدَّل صديقها ليتون ستراتشي طريقة ترجمة حياة الأشخاص في كتابه «كبار الفيكتوريين» (١٩١٨)، وتتخيل بسعادة بطلًا أو بطلة يعيش على مدار أكثر من قرن لأنها تعلم أنه كان ثمة شيء سخيف في محاولة تمثيل الوقت بشكل واقعي في الرواية منذ أن أعطتْ روايتا «باميلا» و«كلاريسا» لريتشاردسون الانطباع بقضاء وقت أطول في الكتابة عن تجاربهما من الوقت الذي تستغرقه التجارب نفسها.

اهتمت الرواية الإنجليزية منذ نشأتها بعدم الموثوقية مثلما اهتمت بمصداقية صوت الراوي. هل باميلا فاضلة بالفعل كما تتظاهر؟ أم إنها تستغل جاذبيتها كي تُغري السيد بي بالزواج وتحقق قفزة اجتماعية وأمانًا ماديًّا لنفسها ولعائلتها؟ كانت تلك قراءة هنري فيلدينج لريتشاردسون في محاكاته «شاميلا» (١٧٤١). والأكثر دهاءً وتملقًا من ذلك، إلى أي مدًى يمكننا الوثوق بالوعي الروائي لبريوني تاليز في رواية إيان ماكيوان «التكفير» (٢٠٠١)؟

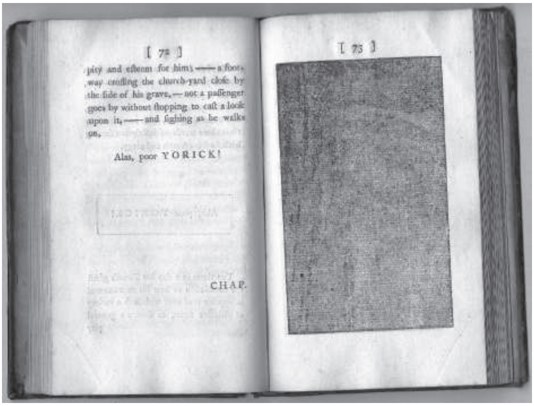
تبدأ مقدمة «أورلاندو» بتوجيه الشكر على الطريقة التي نجدها في السِّيَر والتراجم ولكن مع القيام بحيلة:

> ساعدني الكثير من الأصدقاء في كتابة هذا الكتاب، بعضهم من المتوفَّيْن والمشهورين اللامعين للغاية حتى إنني لا أجرؤ على ذكر أسمائهم، ولكن لا يمكن لأحد أن يقرأ أو يكتب دون أن يظل مدينًا إلى الأبد لديفو والسير توماس براون وستيرن والسير والتر سكوت واللورد ماكولاي وإميلي برونتي ودي كوينسي ووالتر باتر، وهم أول مَن خطر ببالي.

وفيما يتعلق بالوقت والوعي والرواية يعد أكثر الأسماء الموحية هو ستيرن.

دعنا ننظر في مشكلة السيرة الذاتية، فكل ثانية أقضيها في كتابة سيرتي الذاتية تضيف ثانية أخرى إلى حياتي، فكيف يمكن للسرد أن يلحق بي ويتيح لي تكملة قصتي؟ إن السيرة أو السيرة الذاتية أو الرواية الكاملة تلتقط كل انطباع سجَّل نفسَه على عقل الموضوع وارتبط بانطباعات أخرى كي يخلق قصتهم أو ذواتهم، ولكن ما مِن قاصٍّ يُمكنه أن يلتقط سوى أصغر نسبة من تلك المادة. ومتى يجب أن تبدأ قصة الحياة؟ لحظة الميلاد؟ أم عند الحمل؟ أم إنه يتعيَّن على المرء أن يحاول توضيح خلفية لحظة حدوث الحمل؟ دعنا نَقُلْ إن رجلًا معتادًا على القيام بعملين كل ليلة أحد: ملْء الساعة ومضاجعة زوجته، ودعنا نفترض أنه في إحدى الليالي أدرك في منتصف الفعل الثاني أنه قد نسي القيام بالفعل الأول، وهكذا فإن العمل يعد غير مكتمل، رغم أنه قد اكتمل بما يكفي بحيث يؤدي إلى الحمل بجنين تأثر بلحظة حدوث الحمل حتى إنه سوف يعتاد على عدم إنهاء أي فعل يقوم به على الإطلاق، فضلًا عن كتابة قصة حياته الكاملة.

تعد رواية لورنس ستيرن «حياة السيد النبيل تريسترام شاندي وآراؤه» (١٧٥٩–١٧٦٧) محاكاة للرواية قبل أن تُولد الرواية بالمفهوم الكامل، وهي حالة من الرواية الإنسانية وفي الوقت ذاته رواية تيار الوعي. هي أيضًا كتاب شديد الوعي الذاتي بالاحتمالات المتاحة للكتاب وأوجه قصوره كأداة للتواصل. كل منا لديه فكرته الخاصة عن الجمال، فإذا أردتَ وصف امرأة جميلة فلمَ لا تترك صفحة خالية وتدع كل قارئ يملؤها بوصف مناسب؟ وعلينا أن نقف حدادًا عند وفاة شخصية محبوبة، لكن لمَ لا ندع الكتابَ نفسَه يرتدي ملابس الحداد للحظة؟



شكل ٨-٤: صفحة سوداء وُضِعت كإشارة على وفاة يوريك في «تريسترام شاندي».

قال د. جونسون «لا شيء غريب يستمر طويلًا، وهكذا لم تستمر رواية تريسترام شاندي.» ولكنه في تلك المرة كان مخطئًا؛ فتميُّز «تريسترام شاندي» قد جعلها مصدرًا متجددًا ونبعًا من التنوع الذي لا يُضاهَى في الرواية الإنجليزية.

الفصل التاسع

مدى تأصل الطابع الإنجليزي في الأدب الإنجليزي

إنجلترا، يا وطني

ماذا فعلتُ لكِ
يا إنجلترا، يا وطني؟
وماذا هنالك لن أفعله
يا إنجلترا، يا وطني الذي أنتمي إليه؟

«من أجل ملكنا دومًا»، ١٨٩٢

هكذا كتب المؤيِّد للتوسع الاستعماري المصاب بالدرن ويليام إرنست هنلي مؤلف قصيدة «الذي لا يقهر» («إنني سيد قَدَري/إنني قبطان روحي»). ولكن أيُّ إنجلترا هي المقصودة عند الحديث عن الأدب الإنجليزي؟

لعدة قرون كان أكثر الأعمال قراءة في ذخائر الأدب هو «رحلة الحاج» لجون بونيان، وهو ابن عامل بسيط، بالكاد تلقَّى تعليمًا، ومُعارض لأحكام الدين الإنجيلية، وكان خطيبًا متجولًا سُجِن بسبب أنشطته، ووُصِم بالسحر وقَطْع الطرق. وكان أكثر الشعراء نجاحًا من الناحية التجارية في القرن الثامن عشر هو ألكسندر بوب، وهو أحدب كاثوليكي تابع لكنيسة روما يبلغ طوله أربعة أقدام وست بوصات (مترًا وخمسة وثلاثين سنتيمترًا). وكان أشهر شعراء القرن التاسع عشر هو اللورد بايرون، وهو اسكتلندي من أتباع المذهب الكالفيني منفي من المجتمع الإنجليزي الراقي الذي كان يحتقره ويخدعه ولكنه لا يشبع أبدًا من جاذبيته.

«إنجلترا، وطني إنجلترا»، في عام ١٩٢٢ أعطى ابن عامل المنجم ورائد الحرية الجنسية دي إتش لورنس في تلميح ساخر هذا العنوان لمجموعة من قصصه القصيرة، وكان لورنس كما كتب إلى الليدي سينثيا أسكويث في نفس العام «إنجليزيًّا رغم أنف العالم، إنجليزيًّا رغم أنف إنجلترا نفسها.» كان يكره الأرستقراطيةَ الإنجليزية والتحيزَ الطبقي الإنجليزي والكبْتَ الجنسي الإنجليزي والاحتشامَ المتكلف في الحديث عن الجنس، ولكنه يحب أرض إنجلترا. وكان بطل القصة التي تحمل عنوان المجموعة يكره الحرب ولكنه يتطوع فيها ويموت في فلاندرز. «لم يكن لديه تصور عن إنجلترا الاستعمارية، وكان الحكم البريطاني بالنسبة له دعابة»، ولكن كان لديه إيمان فطري «بالمشاعر القوية المفقودة لأهل المكان البدائيين الذين ما زالتْ عواطفهم تتَّقد في أجواء المكان منذ زمن بعيد قبل أن يأتي الرومان. إنه اتِّقاد عاطفة خفية مفقودة في الأجواء، إنه وجود ثعابين غير مرئية.»

«إنجلترا، وطنك إنجلترا»، هو عنوان الجزء الأول من مقال جورج أورويل الذي يحمل عنوان «الأسد ووحيد القرن: الاشتراكية والعبقرية الإنجليزية» والذي كتبه أثناء القصف الجوي النازي عام ١٩٤٠. «تنوعها والفوضى التي تعمها!» والمقتطفات الخمسة لأورويل من «المشهد الإنجليزي» هي إحدى مدن لانكشير الصناعية والشاحنات على الطريق الشمالي الكبير وصفوف البشر المتراصة أمام مكاتب التوظيف وآلات لعب البينبول في إحدى حانات سوهو و«العازبات اللواتي يَقُدْنَ درَّاجاتهن لحضور احتفال العَشاء الإلهي في صباح الخريف الضبابي.» إنجلترا: إنك تكرهها وتسخر منها، حسبما يقول أورويل، فهو يشعر بقدْر هائل من المشاعر من جرَّاء الحرب، ولكنك تنتمي إليها ولن تفارقها حتى توافيك المنية.

الأدب الإنجليزي: ليس موطن الحنين والانتماء والتوائم المتشكك فحسب، بل إنه أيضًا موطن المعارضة والسخرية وكراهية الذات والتمرد والاغتراب.

منذ الحرب العالمية الثانية أصبح «المشهد الإنجليزي» كما يطلق عليه أورويل غنيًّا بالاشمئزاز والضحك. وتجيش أهم روايات فترة الخمسينيات من القرن العشرين، مثل «جيم المحظوظ» (١٩٥٤) لكينزلي أيميس و«مساء السبت وصباح الأحد» (١٩٥٨) لآلان سيليتو، بمشاعر الغضب التي يغذيها تناول الشراب والتوقعات المتدنية. أما عن الرجل الإنجليزي بالخارج فهو سيِّئ السمعة ومحطَّم؛ مثل شخصية القنصل السابق السكِّير في المكسيك لمالكوم لاوري («تحت البركان»، ١٩٤٧) وشخصية الصحفي الساخط في فيتنام لجراهام جرين («الأمريكي الهادئ»، ١٩٥٥).

إنجلترا، وطن مَنْ إنجلترا؟ في نصف القرن التالي لنهاية الإمبراطورية سُمِعتْ مجموعة أصوات جديدة: المهاجرون إلى بريطانيا ورعايا المستعمرات السابقة في الولايات المستقلة حديثًا وأطفال المهاجرين — من صامويل سيلفون («أبناء لندن المنعزلون»، ١٩٥٦) وشينوا أتشيبي («أشياء تنهار»، ١٩٥٨) إلى زادي سميث («أسنان بيضاء»، ٢٠٠٠) وأندريا ليفي («الجزيرة الصغيرة»، ٢٠٠٤). «إنجلترا عاهرة/ولا مهرب منها»، هكذا يدين الشاعر المسرحي الكاريبي المهاجر لينتون كويزي جونسون العنصرية الإنجليزية، حتى وهو يتخذ موطنًا له في أمة من محبِّي الكلاب ومربِّي كلاب البُلْدغ.

في «نهاية الاستعراض» (١٩٢٤–١٩٢٨)، وهي سلسلة روايات عظيمة لفورد مادوكس فورد تحلل نهاية إنجلترا، يصف الرجل الإنجليزي النموذجي (الذي يحمل اسمًا هولنديًّا) كريستوفر تيتجينز قرية بيميرتون في ويلتشير؛ حيث كان جورج هربرت يعمل قسًّا، بأنها «مهد السلالة بقدر ما تستحق سلالتنا التفكير فيها.» وبيميرتون الآن هي أحد أحياء ساليزبري وليست قرية مستقلة. وأصبحت العازبة التي صوَّرها أورويل وهي تقود الدراجة لحضور احتفال العَشاء الإلهي في صباح الخريف الضبابي معرَّضةً لخطر أن تصدمها سيارة المسافر الذي هو في عجلة من أمره. وماذا عن بيت القسيس؟ باعت كنيسة إنجلترا أفضل ممتلكاته الريفية بسعر بخس. وفي عام ١٩٩٦ اشترى الشاعر والروائي العالمي متعدد اللغات الهندي المولد الهندوسي النشأة فيكرام سيث منزل جورج هربرت وجدَّده، وذلك من أرباح روايته «فتًى مناسب» (١٩٩٣)، وهي رواية تحتل ذات المكانة الخاصة برواية «كلارسيا» لصامويل ريتشاردسون — خاصة في الطول — بوصفها علامة على إبداع الأدب القصصي الإنجليزي.

استُعيدت ملكية الأدب — مهد الثقافة إن لم يكن العِرق — إلى صاحبه وتم تجديده على يد أطفال منتصف الليل.

هل الأدب الإنجليزي هو ما كُتِب بالإنجليزية؟

في عام ١٩٥٥ ألقى اللاجئ اليهودي الألماني نيكولاوس بيفزنر سلسلة من محاضرات ريث في إذاعة بي بي سي بعنوان «مدى تأصُّل الطابع الإنجليزي في الأدب الإنجليزي»، وقد سعى فيها إلى تحليل الشخصية القومية عن طريق الفن والعمارة مؤسِّسًا ملاحظاته على أساس المناخ والمناظر الطبيعية، ولكنه وجد اختلافات كثيرة حتى إنه لم يتوصل إلَّا إلى استنتاجات معدودة حول أصالة الطابع الإنجليزي الكامن وراء «حب الطبيعة» التي

يمثلها جون كونستابل والموهبة الغريبة المغايرة لما هو طبيعي أو متوقَّع التي يمثلها ويليام هوجارث. وإذا حاولنا إعداد سلسلة من المحاضرات حول مدى تأصُّل الطابع الإنجليزي في الأدب الإنجليزي فسوف نقابل المزيد من التنوع وفي سبيلنا للتوصل إلى نتيجة قد لا نجد أكثر من بعض الملاحظات المشابهة عن معنًى مميز للمكان في الشعر الإنجليزي وحس الدعابة القوي في النثر الإنجليزي.

ولكن تلك المحاولة قد تنهار قبل أن تبدأ، خاصة بسبب مشكلة تعريف ماهية الأدب «الإنجليزي» والمعنى المقصود به.

هل يعني الأدب الذي كُتِب باللغة الإنجليزية؟ مثل «موبي ديك» لهيرمان ميلفيل و«والدِن أو الحياة في الغابات» لهنري ديفيد ثورو وشعر إيميلي ديكينسون و«جاتسبي العظيم» لإف سكوت فيتزجيرالد و«وفاة بائع متجول» لآرثر ميلر؛ فهذه الأعمال هي أدب على أية حال، والإنجليزية هي اللغة التي تستخدمها هذه الأعمال ببراعة شديدة، ولكنها تُصنَّف ضمن الأدب الأمريكي، وليس الإنجليزي.

وُلِد كل من هنري جيمس وتي إس إليوت في أمريكا، ولكنهما انتقلا للحياة في إنجلترا ووصلا إلى مقام رفيع بوصفهما مواطنيْن بريطانييْن. فمتى يصبحان جزءًا من الأدب الإنجليزي؟ عندما يكتبان في إنجلترا أم عن إنجلترا؟ عندما تُنشر أعمالهما في إنجلترا أم عندما يحصلان على الجنسية؟ وماذا عن سيلفيا بلاث؟ كانت كاتبة أمريكية تمامًا، ولكن أفضل قصائدها كُتِبت في أواخر أيامها في ديفون ولندن وارتبطتْ بشدة بزواجها من شاعر بريطاني؛ مما أعطاها الحق في استخدام جواز سفره.

أم إنه يعني الأدب الذي كتبه الإنجليز؟

ثمة مجموعة كبيرة من الأعمال الأدبية التي كتبها الإنجليز على مدار قرون عديدة بلغات غير الإنجليزية وخاصة اللاتينية. فهل يمكننا القول بأن كتاب «يوتوبيا» للسير توماس مور لم يكن جزءًا من الأدب الإنجليزي عندما كُتِب باللاتينية عام ١٥١٣، ولكنه أصبح جزءًا منه عندما ترجم رالف روبنسون النص إلى الإنجليزية عام ١٥٥١؟ وهل يمكننا القول بأن قصيدة «الحديقة» لأندرو مارفيل من أعمال الأدب الإنجليزي ولكن النسخة اللاتينية من نفس القصيدة التي تحمل عنوان «هورتوس» ليست كذلك؟

مَن هم أوائل الشعراء إنجليزيي المَولد الذين نُشِرت أعمالهم في نسخة كاملة على غرار كلاسيكيات الإغريق والرومان؟ إن الإجابة المعتادة عن هذا السؤال إما صامويل دانييل («الأعمال الكاملة»، ١٦٠١) أو بن جونسون («الأعمال الكاملة»، ١٦١٦). ولكن

ماذا عن إليزابيث جين ويتسون (١٥٨١–١٦١٢)؟ فقد نالتْ مجموعتها الشعرية التي نُشِرت عام ١٦٠٢ الإعجاب في كل أنحاء أوروبا. وهل تُغفَل («قصائد إليزابيث جين ويتسون الفتاة الإنجليزية النبيلة والشاعرة الأكثر شهرة وبراعة في العديد من اللغات والدراسات والأعمال»، ١٦٠٢) عادةً من تاريخ الأدب الإنجليزي؛ لأن ويتسون كتبتْها باللاتينية أم لأنها قضتْ معظم حياتها العملية بالخارج في بلاط رودولف الثاني في براج؟ أم للسببين معًا؟

جوائز نوبل الإنجليزية

فكِّر في الافتراض التالي الذي يبدو غير قابل للاستثناء «يمكن ضرب مثال على ما نعنيه بالأدب «الإنجليزي» عن طريق ذكر مواطني تلك الجزر الذين حصلوا على جائزة نوبل في الأدب.» وها هم طبقًا للترتيب الزمني لحصولهم على الجائزة.

حصل روديارد كيبلينج على الجائزة عام ١٩٠٧ «نظرًا لقوة الملاحظة وأصالة الخيال وخصوبة الأفكار والموهبة اللافتة للنظر في السرد التي تُميِّز إبداعات هذا المؤلف المشهور على مستوى العالم.» ولما كان كيبلينج قد وُلِد في بومباي (مومباي)، فقد بدأ مذكراته بمخاطبة الله، وكان المجتمع الذي يشعر بالألفة فيه هو مجتمع الماسونيين لأن «إخوانه» هناك كانوا من «المسلمين والهندوس والسيخ وأعضاء أرايا وبرامو ساماج وأحد اليهود» («شيء عن نفسي»). وحتى في أكثر أعماله حديثًا عن الإمبراطورية الرومانية، والذي تمثله مشاركته في «تاريخ إنجلترا» لفليتشر، لم يُعرِّف نفسه بانتمائه إلى المؤسسة الإنجليزية بل على أنه قائد روماني في الحدود البعيدة للإمبراطورية. وعندما يُستدعَى القائد للعودة إلى روما، يدرك أن «الوقت والعادة والأسى والجهد والزمن والذكريات والخدمة والحب/قد غرست جذوري في أرض بريطانيا.» وبنفس المنطق كانت عواطف كيبلينج تشده دائمًا إلى الهند حيث وُلِد وعمل للمرة الأولى، وقد وصف مدرسته الداخلية في إنجلترا بأنها «منزل العزلة»، وهو يقول على لسانه عندما عاد إلى بومباي في سن السادسة عشرة إن «مشاهد الوطن وروائحه جعلتْني أتلفظ بالعامية بجمل لا أعرف معناها.» كانت جذوره متأصلة في الأرض الهندية.

بعد ذلك هناك ويليام بتلر ييتس (١٩٢٣) «من أجل شعره الملهَم دائمًا الذي يعبر عن روح الأمة بأكملها في صورة فنية شديدة القوة.» كان ييتس أيرلنديًّا منضمًّا إلى مجلس شيوخ الدولة الأيرلندية الحرة، وباعترافه فقد كان ينحدر من أصول بروتستانتية

أنجلو-أيرلندية؛ مما نتج عنه أن العديد من الجمهوريين والمنادين بالقومية شككوا في زعمه أنه يعبر عن روح الأمة بأكملها، خاصة لأنه لم يكن يكتب باللغة الغاليَّة. ومهما كان أساس هذا الادعاء، فقد كانت أيرلندا هي الأمة موضع النقاش وليست إنجلترا أو بريطانيا العظمى أو المملكة المتحدة.

ثم جورج برنارد شو (١٩٢٥) «لأعماله التي تتميز بالمثالية والإنسانية، والتي تمتزج سخريتها المثيرة بجمال شاعري فريد من نوعه.» وهو أيرلندي آخر.

ثم جون جالزورثي (١٩٣٢) «لفن السرد المميز لديه والذي يبلغ ذروته في «ملحمة آل فورسايت».» وُلِد في سَري لعائلة موسرة من الطبقة المتوسطة، والتحق بمدرسة هارو وجامعة أوكسفورد، وهو أول رجل إنجليزي المولد أصيل يحصل على الجائزة.

ثم توماس ستيرنز إليوت (١٩٤٨) «لمساهمته البارزة والرائدة في الشعر المعاصر.» وقد وُلِد في سانت لويس، ميزوري.

ثم برتراند راسل (١٩٥٠) «تقديرًا لكتاباته المتنوعة العظيمة التي يدافع فيها عن المثاليات الإنسانية وحرية الفكر.» كان إنجازه فلسفيًّا وإلى حدٍّ ما سياسيًّا ولم يكن أدبيًّا، وهكذا يمكننا تنحيته جانبًا.

ثم وينستون تشرشل (١٩٥٣) «لبراعته في الوصف التاريخي والسِّيَر الحياتية بالإضافة إلى الخطابة المفوهة دفاعًا عن القيم الإنسانية السامية.» وهنا يمكننا تنحية المزايا الأدبية لأعمال تشرشل التاريخية والمتعلقة بالسير الحياتية جانبًا؛ فالمشكلة أنه كان نصف أمريكي، فقد كانت والدته ابنة خبير مالي من نيويورك حارب أسلافُه ضد البريطانيين في حرب الاستقلال الأمريكية. وطبقًا لاعتقاد عائلي غير مثبت كان تشرشل نفسه يصدقه، فقد كانت جدته تنحدر من أصل الأوريكيين وهم مجموعة من الهنود الحمر الذين يعيشون أصلًا في وادي نهر هودسون في الولايات المتحدة.

ثم صامويل بيكيت (١٩٦٩) «لكتاباته التي تستمد عظمتها من الكتابة عن فقر الإنسان المعاصر في أشكال جديدة من الرواية والمسرح.» كان بيكيت أيرلنديًّا قضى معظم حياته في فرنسا وكتب العديد من أعماله بالفرنسية قبل ترجمتها إلى الإنجليزية.

ثم إيلياس كانيتي (١٩٨١) «لكتاباته التي تميزها نظرة شاملة وثراء في الأفكار وقوة فنية.» كان كانيتي من اليهود السفارديين، بلغاري المولد لغته الأم هي اللادينو وكان يكتب بالألمانية، ولكنه أتى إلى لندن هربًا من النازيين وحصل على الجنسية البريطانية عام ١٩٥٢ رغم أنه قضى آخر عشرين عامًا من حياته في زيوريخ.

ثم ويليام جولدينج (١٩٨٣) «لرواياته التي تلقي الضوء على الحالة الإنسانية في عالم اليوم نظرًا لسهولة الفن السردي الواقعي بها وتنوع عالمية الأساطير.» وُلِد في كورنوول التي كانت يومًا ما مقاطعة مستقلة، ولكنه التحق بالمدرسة الثانوية وجامعة أكسفورد، وهكذا فإنه يصلح وصفه بأنه ثاني رجل إنجليزي يحصل على الجائزة.

ثم شيموس هيني (١٩٩٥) «للأعمال ذات الجمال الشعري والعمق الأخلاقي والتي تُعلِي من شأن المعجزات اليومية والماضي الحي.» وُلِد هيني في أولستر كاثوليكيًّا ينتمي إلى الكنيسة الرومانية، ثم انتقل إلى جمهورية أيرلندا، ورفض أن يدرج اسمه في «كتاب بنجوين للشعر الإنجليزي المعاصر» (١٩٨٢)، وكتب في ذلك قصيدة طريفة ولكنها جادة المعنى يشرح فيها السبب:

فلتعلم
أن جواز سفري أخضر
وأننا لم نشرب كأسًا
نخب الملكة ...
وسوف تفهم أنني أرسم الحدود
يسلب مني ما هو ملكي
وطني ...

«خطاب مفتوح»، ١٩٨٣

وأعلن أنه سوف يرفض لقب شاعر البلاط الذي كان رئيس الوزراء توني بلير يرغب في منحه إياه بعد وفاة تيد هيوز.

ثم في إس نيبول (٢٠٠١) «لجمعه بين السرد المنظوري والدقة المتناهية في أعمال تجبرنا على إدراك وجود أحداث التاريخ الخفية ورؤيتها.» أقام لفترة طويلة في ويلتشير، لكنه وُلِد في ترينيداد لعائلة انتقلت منذ جيلين فحسب من الهند إلى جزر الهند الغربية كي يصبحوا عُمَّالًا بعقود مؤقتة. وقد كُتِبت أروع أعمال نيبول من وجهة نظر الأجنبي — والده الترينيدادي ذي الأصل الهندي («منزل للسيد بيزواس»، ١٩٦١)، وهو نفسه بوصفه مهاجرًا إلى بريطانيا («أحجية الوصول»، ١٩٨٧) وزائرًا للهند — وإن كان ذلك موضع خلاف — (ثلاثية «منطقة مظلمة»، «الهند: حضارة مجروحة»، و«الهند: مليون ثورة الآن»، ١٩٦٤–١٩٩٠).

ثم هارولد بينتر (٢٠٠٥) «الذي يكشف في مسرحياته الكارثة التي تكمن خلف اللغْو اليومي ويقتحم الغرف المغلقة للظلم.» ورغم أنه إنجليزي أصلي بمقتضى مولده في هاكني في الطرف الشرقي من لندن، فقد كان أجداده من اليهود الأشكيناز الذين ترجع أصولهم إلى بولندا وأوديسا. وكانت والدته تحمل لقب موسكوفيتش، ونشر قصائده الأولى بأسماء بينتا ودا بينتو.

ثم دوريس ليسينج (٢٠٠٧) «صاحبة ملاحم التجربة الأنثوية التي أخضعت حضارة منقسمة للدراسة عن طريق الشك والعاطفة وقوة الخيال.» وُلِدت ليسينج في بلاد فارس (إيران حاليًّا) ونشأتْ في روديسيا الجنوبية (زيمبابوي حاليًّا)، واللقب الذي تكتب به الآن هو لزوجها الثاني الذي أصبح لاحقًا سفير ألمانيا الشرقية في أوغندا؛ حيث اغتيل أثناء الانتفاضة التي قامتْ ضد عيدي أمين. إنها حضارة منقسمة بالفعل.

باختصار، لم يحصل أي أديب إنجليزي المولد على جائزة نوبل في الأدب ما عدا بينتر الذي كُرِّم لمسرحياته لا قصائده الأضعف فنيًّا وذات الطابع السياسي الفظِّ. والروائيون الإنجليز الوحيدون الذين قاموا بذلك على نحو لا لبس فيه هم جالزورثي وجولدينج. ومن وجهة نظر الأجيال التالية، فمن المدهش أن جالزورثي الإدواردي قد كُرِّم عام ١٩٣٢، وهو نفس الوقت الذي نجح فيه دي إتش لورنس ودوروثي ريتشاردسون وجيمس جويس وفورد مادوكس فورد وفيرجينيا وولف وآخرون في تغيير مسار الرواية الإنجليزية. ومن المحتمل أيضًا أن تحكم الأجيال القادمة أن أكثر روائي إنجليزي ألقى الضوء على الحالة الإنسانية في النصف الثاني من القرن العشرين لم يكن ويليام جولدينج بل جيه جي بالارد الذي حلَّل إنجلترا بشكل قاطع؛ وذلك لأنه كان دائمًا أجنبيًّا؛ حيث قضى طفولته في الصين، ومنها أعوام عديدة قضاها في معسكر اعتقال. وبالطبع، فإن تلك الخيارات تنبِّئنا عن غرابة الجوائز التي تمنحها اللجان، وخاصةً في الأعوام الأولى من منح الجائزة؛ حيث كانت ثمة غرابة إضافية تتمثل في الشرط الذي وضعه ألفريد نوبل في وصيته بأن تمنح الجائزة للأدب «ذي النزعة المثالية»، ولكن التنوع العِرقي والجغرافي للقائمة الذي جاء بمحض المصادفة يخبرنا بالكثير عن التنوع الثقافي المتجسد تحت عنوان الأدب الإنجليزي. ويكشف تطبيق هذا التمرين نفسه على الحاصلين على جوائز نوبل من أي أمة أخرى عن درجة أكبر من التجانس.

حقيقة مسمَّى «الأدب البريطاني»

تتمتع جائزة نوبل بقيمة رمزية بوصفها علامة على الاستحسان العالمي. ولو كانت ثمة جائزة كهذه في القرن التاسع عشر، فإن المرشح الإنجليزي الأول لها كان سيصبح اسكتلنديًّا: السير والتر سكوت، وهو أكثر روائيي عصره تأثيرًا وأوسعهم جمهورًا. وقد دفعت اسكتلندية سكوت وروبرت بيرنز، وأيرلندية ييتس وشو وأوسكار وايلد وجيمس جويس، وويلزية ديلان توماس وآر إس توماس البعض لاقتراح تسمية فئة «الأدب البريطاني» في مقابل الأدب الإنجليزي. وفي الأقسام الجامعية في الولايات المتحدة قد نجد أحيانًا اختلافًا في مقررات الأدب الأمريكي عن الأدب البريطاني.

لا تفيدنَّ تلك المحاولة لشمول كل العناصر السلتية؛ لأنها لا تتفق مع وقائع التاريخ؛ حيث يمكننا أن نرى ذلك بكل بساطة إذا تساءلنا إذا ما كان ويليام شكسبير يرى نفسه كاتبًا مسرحيًّا إنجليزيًّا أم بريطانيًّا. وتتمثل الإجابة عن هذا السؤال في أنه خلال حكم الملكة إليزابيث الأولى كان يعتبر نفسه إنجليزيًّا، وقد خصص بالفعل جزءًا كبيرًا من وقت الكتابة لديه لمسرحيات تجسد تاريخ إنجلترا، ولكن في الأعوام الأولى من حكم جيمس السادس ملك اسكتلندا عندما أصبح جيمس الأول ملك إنجلترا بدأ شكسبير يكتب عن القضايا «البريطانية» (وخاصة في «الملك لير» و«سيمبيلاين»)؛ وذلك لأن جيمس كانت لديه آمال لإنشاء دولة بريطانية، ولكن تلك الآمال تحطَّمتْ على يد المجالس النيابية في كل من لندن وإدنبره. ولم تنشأ الدولة البريطانية حتى عام ١٧٠٧ (فيما عدا الفترة بين عامي ١٦٥٤ و١٦٦٠ في شكل جمهوري ولكنها كانت نظرية إلى حد ما)، وهكذا فمِن المغالطة التاريخية الحديث عن «الأدب البريطاني» قبل القرن الثامن عشر.

طالما لعب سرد الحكايات دورًا مهمًّا في تشكيل الهوية القومية، فقد آمن الفيكتوريون بوجود رابطة لا تنقطع بين «أدبنا الإنجليزي» و«حكاية جزيرتنا»، ولكن وفقًا لما أكده المؤرخون العصريون كثيرًا فإن أشكال السيادة القومية في تلك الجزر كانت شديدة التنوع، فكل تكوين دولة مختلف — الإنجليزية والويلزية والاسكتلندية والأيرلندية والبريطانية و«المملكة المتحدة» وعائلة تيودور وعائلة ستيوارت والجمهورية والدستورية والملكية والبرلمانية — كانت لديه قصصه الخاصة بالهوية والانتماء.

على مدار قرون عديدة ظل الإنجليز والبريطانيون جزءًا من كيان ديني يطلق عليه «العالم المسيحي»، الذي غالبًا ما افترض (على نحو غير صحيح) أنه يتداخل مع الكيان الجغرافي الذي يطلق عليه «أوروبا». وطالما اعتُبِر الأفراد الإنجليز للأمة الأصلية

المتفرقة؛ أي اليهود، «غرباء» لأنهم لا ينتمون إلى «العالم المسيحي»، وهي نقطة أساسية في العديد من روايات القرن التاسع عشر الكبرى، وخاصة «دانييل ديروندا» (١٨٧٦) لجورج إليوت و«روبن ساكس» (١٨٨٩) لإيمي ليفي (وهي يهودية تكتب ردًّا واعيًا على إليوت) و«القصة العجيبة لألروي» (١٨٣٣) و«كونينجزباي» (١٨٤٤) و«تانكرد» (١٨٤٧) لبنجامين دزرائيلي (يهودي المولد ولكنه عُمِّد مسيحيًّا في فترة مراهقته).

ومع وضع احتمال الخلط والإساءة في النظم السياسية المتعددة للجزر على مدار القرون في الاعتبار، اقترح بعض الباحثين تجاهل مصطلحَيِ «الأدب الإنجليزي» و«الأدب البريطاني» كليةً، والحديث بدلًا من ذلك عن «أدب أرخبيل شمال شرق الأطلنطي». وقد تكون تلك جملة طويلة عسيرة النطق، ولكن قبل وصف أي عمل بأنه مساهمة في «الأدب الإنجليزي» قد يستحق الأمر التساؤل عن البنية القومية التي أنشئ تحتها.

كتب جيفري تشوسر «حكايات كانتربري» فيما بين عامي ١٣٨٦ و١٤٠٠ عندما كان يعمل في بلاط الملك ريتشارد الثاني حيث كانت الفرنسية هي اللغة السائدة للفنون المترابطة الخاصة برجال الحاشية والشعر.

كتب أندرو مارفيل ما يعد أفضل قصيدة سياسية في اللغة الإنجليزية، بالإضافة إلى أبرز القصائد الإنجليزية في عصر النهضة حول موضوع «عِشِ اللحظة» وسلسلة من التأملات العميقة عن العلاقة بين العقل البشري والعالم الطبيعي. وقد كتب تلك القصائد — وهي «قصيدة غنائية على نهج هوراس عند عودة كرومويل من أيرلندا»، و«إلى عشيقته الخجولة»، و«الحديقة»، وقصائد «الحصاد»، و«فوق منزل أبلتون» — في غضون عام تقريبًا (من صيف ١٦٥٠ وحتى صيف ١٦٥١) عندما كان مارفيل يعيش في موطنه الأصلي يوركشير في أشد فترات عدم الاستقرار السياسي في تاريخ إنجلترا: بين إعدام الملك تشارلز الأول وتنصيب أوليفر كرومويل رئيسًا للدولة. وتشكِّل المجموعة الصغيرة من أعمال مارفيل المصوغة بعناية الاستقصاء التخيلي الأكثر تركيزًا في الشعر الإنجليزي للمتطلبات المتناقضة للحياة الفعلية والتأملية، وللنفس والمجتمع، ولقوة الرغبة وضغط الفناء، وللعقل المستقل والجسد مترسخًا في بيئته. إنها قصائد تنتمي لكل العصور، ولكنها أيضًا مميزة بلحظتها التاريخية (تعد «الحديقة» أقلَّها، وهي القصيدة الوحيدة في المجموعة التي ربما تكون قد كُتبت لاحقًا، ربما بعدَ استعادة الملكية عام ١٦٦٠).

وفي نفس الوقت تقريبًا كَتبت كاثرين فيليبس التي وُلِدت في لندن ولكنها عاشت في أعماق ويلز الريفية شعرًا ملكيًّا عندما كان زوجها برلمانيًّا نشطًا وإن كان معتدلًا. وفي غضون ذلك كان جون ميلتون تابعًا مخلصًا لأوليفر كromويل المعارض للحكم الملكي، وبعد استعادة الملكية كتب «الفردوس المفقود» (١٦٦٧)؛ وهي قصيدة عن كل العصور، من الحرب الأولى في الجنة حتى يوم الحساب. إنها قصيدة عاشت على مدار القرون، ولكنها أيضًا قصيدة خاصة بعصرها؛ ففي حالة ميلتون هي قصيدة عن تجربة الهزيمة.

بينما كان هنري فيلدينج يكتب «توم جونز» (١٧٤٩) كان أيضًا ينتج صحفًا أسبوعية («ذا ترو باترويت» و«جاكوبايت جورنال») مهاجمًا اليعاقبة الذين زحفوا من اسكتلندا عام ١٧٤٥ في محاولة لاستعادة الملكية لآل ستيوارت الذين انتُزِعت منهم لفترة وجيزة عام ١٦٨٨.

كُتبت روايات السير والتر سكوت عن التاريخ الاسكتلندي في عصر لم تعد اسكتلندا فيه كيانًا سياسيًّا مستقلًّا.

كان توماس مور الذي كان والده يعمل بقَّالًا في دبلن أحد أهم وأشهر الشعراء في مجتمع لندن العصري، ولكن ديوانه «ألحان أيرلندية» (١٨٠٨–١٨٣٤) كُتب احتفالًا بأيرلندا التي لم تعد كيانًا سياسيًّا مستقلًّا. وقد كتبها بالتزامن مع قصيدة ساخرة بعنوان «التعصب» (١٨٠٨) قدم فيها مور التماسًا لمعاملة أكثر إنسانية للأيرلنديين.

نُشِرت مجموعة جيمس جويس القصصية «أهل دبلن» (١٩١٤) عندما كانت دبلن موقعًا استعماريًّا، بينما نُشِرت روايته «عوليس» (١٩٢٢) في العام الذي أصبحت دبلن فيه عاصمة دولة حرة، رغم أن الكتاب قد صدر في باريس واختتمه جويس بكلمة تصفه بأنه عمل في المنفى («تريستي – زيوريخ – باريس ١٩١٤–١٩٢١»).

وقد حذفتُ من قائمتي الخاصة بالحاصلين على جوائز نوبل من «المملكة المتحدة» أحد مواطني سانت لوسيا، وهو ديريك والكوت الذي وُلِد عام ١٩٣٠ وحصل على الجائزة عام ١٩٩٢ «لإبداع شعري شديد التألق تدعمه رؤية تاريخية، وهو نتاج التزام متعدد الثقافات.» فعلى مدار القرون منذ عام ١٥٠٠ انتقلتْ جزيرته، وهي إحدى جزر الهند الغربية، عدة مرات بين القبضة الاستعمارية للفرنسيين والبريطانيين. وقد تشكَّلت اللغة والموضوعات في شعر والكوت من إرث متنوع بين موطنه الأصلي والإنجليزية والفرنسية.

غرَّد العندليب في الشعر الإنجليزي من أغاني القرون الوسطى مرورًا بميلتون وكيتس حتى تي إس إليوت، ولكن والكوت يصف سلالة أخرى من الطيور. فمنذ القرن التاسع عشر اضطُرَّ الإنجليز إلى إفساح مكان للاجئين هربًا من مجاعة البطاطس الأيرلندية، والآن انضمت فاكهة الكاريبي الحلوة إلى أشجار التفاح الإنجليزية الخاصة بكيتس وهاردي.

لم تحصل سانت لوسيا على الاستقلال عن المملكة المتحدة إلا في عام ١٩٧٩، وهكذا فقد كان والكوت طوال معظم مسيرته المهنية أحد رعايا المستعمرات البريطانية. ويعد شعره، على غرار نثر نيبول (بالرغم من اختلاف المواقف بين الكاتبين)، متداخلًا بشدة مع النهج الأدبي الإنجليزي، حتى وهو يدخله في حوار مع لغة جزيرته الصغيرة وموقفها وبيئتها. وفي قصيدته «أوميروس» (١٩٩٠) يتبع خطوات الإنجليز من أمثال جورج تشابمان (ترجمة الأوديسا، ١٦١٤–١٦١٥) وألكسندر بوب (ترجمة الأوديسا بمساعدة من ويليام بروم وإيليجا فينتون، ١٧٢٥–١٧٢٦) وألفريد لورد تينيسون (قصيدة عوليس، ١٨٤٢)، بالإضافة إلى تي إي لورنس «العرب» (ترجمة «الأوديسا»، ١٩٣٥) وجيمس جويس من دبلن (رواية «عوليس»)، وذلك باستيعاب أسلوب أساسي في السرد من الأدب الغربي في موطنه وبخياله الخاص؛ حيث أصبح كل من أخيل وفيلوكتيتيز صيادينِ في جزر ويندوارد لا بطلينِ محاربينِ في العصور القديمة.

الرحلات الإنجليزية

علينا أن نوضح «الإنجليزي» في مقابل ما هو «بريطاني» و«اسكتلندي» و«ويلزي» و«أيرلندي». يهتم الأدب الإنجليزي أيضًا بالتفاعل بين الوطن والخارج، بين الجزر والأرض الرئيسة، بين الموطن والإمبراطورية، بين سلوك الناس وموقفهم منذ أن كانوا في البلد القديمة وصولًا إلى أهم مستعمرة لم تَعُد ملكهم وهي الولايات المتحدة الأمريكية. وقد تسبب تشارلز ديكنز في روايته «مارتن تشازلويت» (١٨٤٤) في إهانة كبرى بتناوله لهذا الموضوع الأخير.

يقول كوريولانوس بطل شكسبير «ثمة عالَم في مكان آخر» عند نفيه من روما، وهي الدولة القديمة التي كان لها تأثير تكويني كبير على الطبقة الحاكمة البريطانية، ويتمثل في فضل تعليمهم الكلاسيكي. السفر والاستكشاف والمنفى والعالمية؛ تلك كانت من أروع الموضوعات في الكتابات الإنجليزية، ولكن على غرار المقابلة بين إنجلترا وبريطانيا/أيرلندا،

والثنائية الجدلية ممثلةً في الوطن والخارج أو مركز القوة والمواقع البعيدة في الإمبراطورية فهي تتسبب في أخطاء خاصة بها؛ حيث تفترض أن إنجلترا مكان متجانس، ولكنه ليس كذلك. فمن دانييل ديفو («رحلة عبر جزيرة بريطانيا العظمى كاملةً»، ١٧٢٤–١٧٢٧) حتى ويليام كوبيت («نزهات ريفية»، ١٨٣٠) وإتش في مورتون («بحثًا عن إنجلترا»، ١٩٢٧) وجيه بي بريستلي («الرحلة الإنجليزية»، ١٩٣٤) وجورج أورويل («الطريق إلى ويجان بير»، ١٩٣٧)، ارتحل الصحفيون واكتشفوا العديد من الأوجه المختلفة لإنجلترا، وجهها الريفي والحضري، الهادئ والصاخب، المنظم والفوضوي، السياجات البيضاء المكسوة بالصقيع والمساكن السوداء المكسوة بالفحم والغبار، وكلها تتمتع بثراء في المادة الخام للعين قوية الملاحظة.

إنَّ الكُتَّاب ليسوا دائمًا قوميين أو متحدثين باسم «الأمة الواحدة»، وحتى إن كانوا مثل بنجامين دزرائيلي الذي أصبح رئيسًا للوزراء من هذا المنطلق تحديدًا، فإن دفاعهم عن «الأمة الواحدة» ينطلق من معرفتهم بأنه ثمة «أُمَّتان» كما قال دزرائيلي في العنوان الفرعي لروايته «سيبيل» (١٨٤٥). وبالنسبة لدزرائيلي كانت الأمتان هما الأغنياء والفقراء، بينما كانتا بالنسبة لإليزابيث جاسكيل «الشمال والجنوب» (١٨٥٥)، وهما العالَمان المتعارضان للطبقة العاملة والأرستقراطية المُتْرَفة. وتتخذ الأمتان صورًا عديدة، فقد كانت التقاليد المعارضة تشكِّل «الطابع الإنجليزي» مثل «الوطنية» التقليدية، وثمة إرث قديم من مناشدة «إنجلترا أخرى»، وهي هوية قومية «أصلية» يمثلها أشخاص مثل روبن هود أُفسِدت أو أُزيحت على يد سلطة الدولة. وكثيرًا ما يتكرر هنا التناقض بين الساكسون والنورمانديين؛ فعلى الرغم من أن رواية «إيفانهو» (أو الفارس الأسود) قد كتبها اسكتلندي، فقد كان لها تأثير هائل على تصورات القرن التاسع عشر عن معنى أن تكون إنجليزيًّا.

وينطبق الأمر نفسه على الساكسون والسلت، فعندما كان ماثيو أرنولد مدرسًا للشعر في جامعة أكسفورد في ستينيات القرن التاسع عشر حاول أن يبرهن على أن الأدب السلتي يقدم تصحيحًا لما أُطلِق عليه التمسك بالتقاليد العمياء في الطبيعة الأنجلوساكسونية المتجسد في حياة الطبقة المتوسطة الإنجليزية، وأشار إلى أن الخصائص الرومانسية للأدب الإنجليزي؛ مثل «ميله للأسلوب، وميله للحزن، وميله للسحر الطبيعي ولالتقاط سحر الطبيعة وتقديمه بطريقة حميمة مفعمة بالحيوية على نحو رائع» كلها ذات أصول في مصادر سلتية. وفي تقدير أرنولد فإن عظمة شكسبير تكمن فيما أجراه من مزج الواقعية الإنجليزية بـ «انفتاح ومرونة في الروح، غير إنجليزية».

من المتناقضات الإبداعية الأساسية التي بُني عليها الأدب الإنجليزي البلاط الملكي في مقابل المقاطعة، والريف في مقابل المدينة، و«الأرض الخضراء والمبهجة» في مقابل «الطواحين الشيطانية الكئيبة». وهو تكوين أدبي وسياسي في الوقت ذاته؛ ففي القرنين الثامن عشر والتاسع عشر كان الانتماء لحزب المحافظين متأصِّلًا في الريف وأصحاب النفوذ من متملكي الأراضي بينما ترسخ نفوذ حزب الأحرار، ولاحقًا الليبرالية، بين طبقة التجار المزدهرة حديثًا (رغم أن العديد من الأفراد قد يكونون استثناءات لتلك القاعدة).

ثمة إرث كبير من الكتابة الحضرية في إنجلترا؛ فقد هاجم الأدباء الساخرون في العصر الإليزابيثي مثل جون مارستون وجون دون شباب المدن النبلاء المهتمين بأحدث الصيحات سعيًا وراء المتعة والترقي، وقد حرضتْهم على ذلك مكانتُهم بوصفهم شبابًا نبلاء من هذا النوع تحديدًا. وقد أصبحت كوميديا المدينة نوعًا مسرحيًّا رائجًا في مطلع القرن السابع عشر، وأصبحت فتاة القرية الساذجة أو رجل الغابات البعيدة عن العمران الذي يأتي إلى المدينة مادة خامًا مألوفة في كوميديا عصر الاستعادة والقرن الثامن عشر. وعلى العكس من ذلك، ففي روايات مثل «مانسفيلد بارك» لجين أوستن، يدخل المحنكان الحضريان (هنري وماري كروفورد) إلى مزرعة ريفية فيفسدان حياتها المستقرة. وتعد الجغرافيا النفسية للندن هي الموضوع الرئيس الذي يوحِّد مجموعة شديدة الكآبة والقوة من روايات أواخر القرن العشرين: «لندن الأم» (١٩٨٨) لمايكل موركوك و«حقول لندن» (١٩٨٩) لمارتن أميس و«باتجاه مجرى النهر» (١٩٩١) لإيان سينكلير و«منزل الدكتور دي» (١٩٩٣) لبيتر أكرويد. وتعد صورة لندن ما بعد نهاية العالم هي الخلفية المفضَّلة للأدب القصصي الذي يصوِّر الديستوبيا بدءًا من رواية «بعد لندن» (١٨٨٥) لريتشارد جيفريز حتى رواية «العالم الغارِق» (١٩٦٢) لجيه جي بالارد و«كتاب ديف» (٢٠٠٦) لويل سيلف.

يعود تقليد تشريح العاصمة إلى الكاتب الساخر الروماني القديم جوفينال، وبالفعل فإن قصيدة د. جونسون التي تحمل عنوان «لندن» ما هي إلا «تقليد» أو تعديل بتصرف لقصيدة جوفينال الهجائية الثالثة. وأما إضفاء المثالية على المزرعة الريفية في مقابل عالَم البلاط المحموم فهو يعود إلى شعر هوراس، ولكنه يبتعد عنه أكثر مما يبتعد التقليد المعاكس عن جوفينال. فبينما تعد مزرعة هوراس مكانًا عامًّا للانعزال، فإن الشعر الريفي الإنجليزي مغروس في خصوصية جغرافية وعاطفة محلية، وهي عمل يعكس الذوق الإنجليزي المميَّز المهتم باللوحات التي تصوِّر المناظر الطبيعية بالألوان المائية وبالتاريخ المحلي والولاء للمقاطعة والسياحة التصويرية.

عرَّف د. جونسون الشعر الطبوغرافي بأنه «شعر محلي يعد موضوعه الرئيس منظرًا طبيعيًّا ما ... بالإضافة إلى ... الاسترجاع التاريخي أو التأمل العَرَضي.» وكان النص المؤسس لهذا النوع هو «تل كوبر» للسير جون دينام الذي يتسلق فيه الشاعر تلًّا بجوار بلدة إيجام في مقاطعة سَري ويلقي نظرة للأسفل على ويندسور (في إشارة إلى مدح الملك تشارلز الأول وأسلافه) ونهر التيمز (تحية لصانعي الإمبراطورية الذين أبحروا من ذلك المكان وجعلوا «كلًّا من الهند الشرقية والغربية ملكًا لنا») ورونيميد (حيث وُقِّع الميثاق العظيم — الماجنا كارتا — الذي أرسى دعائم الحرية الإنجليزية). نُشِرت قصيدة دينام لأول مرة عام ١٦٤٢، وأصبحت من الكلاسيكيات الملكية السرية خلال عصر كرومويل، وأثرت في سلسلة طويلة من القصائد «المحتملة» في القرن الثامن عشر التي أصبح فيها المشهد الطبيعي المرتب رمزًا للتسلسل الطبيعي المفترض في المجتمع. ومع نهاية القرن ارتبطتِ الأناشيد الشعرية لشجرة البلوط الإنجليزية برؤية الدولة المنظمة التي أوضحها إدموند بيرك ببلاغة في «تأملات عن الثورة في فرنسا» (١٧٩٠). وقد تحدَّى ويليام وردزورث في البداية سياسة هذا النوع الأدبي عن طريق استبدال الذكريات الشخصية بالتاريخ القومي (كما في «دير تينترن») وملء مناظره الطبيعية بالفقراء والمعوزين (كما في «مايكل» و«القرار والاستقلال»)، ولكن انعزاله في منطقة البحيرات كان علامة على رفضه للسياسات الراديكالية. وفي مطلع القرن العشرين تميز الشعراء الريفيون «الجورجيون» بالحنين إلى الوطن والشعور بالرضا، أما المستقبل فهو يخص شعراء الحداثة الحضريين. وبعد ذلك، في تحالفهم ضد الحداثة في مواجهة شاعرية توماس هاردي الريفية كشف أكبر الشعراء الإنجليز في النصف الثاني من القرن العشرين عن طابعهم المحافِظ الصميم؛ فقد اشتكى فيليب لاركين من أن الريف قد غزتْه البيوت المتنقلة، واشتاق جيفري هيل على نحو رثائي إلى «إنجلترا أفلاطونية» من «أشجار الأرز وقماش الجوخ الناعم» (قصيدة «فأس شجرة الغار» في مجموعة جيفري هيل الشعرية «دفاع عن إحياء الهندسة المعمارية المسيحية في إنجلترا»، ١٩٧٨)، وحاول تيد هيوز بوصفه شاعر البلاط إحياء سحر الملكية.

وهكذا تستمر القصة. ولكن، على غرار كل القراءات السياسية للأدب، تعد تلك القصة تبسيطًا مخلًّا بشدة. وغالبًا ما يكون الحنين في شعر الطبيعة متحفظًا؛ نظرًا لأنه يضفي المثالية على نمط قديم للحياة أصبح مهددًا أو مفقودًا، ولكنه ربما لم يوجد أصلًا. ويمكننا قول الشيء نفسه عن السخرية الحضرية، ولكن الدافع وراء العاطفة

يتعلق بإحساس الشاعر بنفسه مطرودًا من الجنة أكثر مما يتعلق بالانتماء إلى أي حزب سياسي، وتعد أرض السعادة المفقودة هي بالفعل ماضي الكاتب وبراءة الطفولة، وهو المكان الذي بدأنا منه.

البوتقة

في عام ١٩٠٨، عُرِضت مسرحية جديدة للكاتب الإنجليزي اللاتفي البولندي اليهودي الخطيب العام والناشط الصهيوني إسرائيل زانجويل في واشنطن العاصمة، واستقبلها الرئيس ثيودور روزفلت بحماس. وتدور المسرحية حول عائلة روسية يهودية هاجرتْ إلى الولايات المتحدة هربًا من مذبحة مدبَّرة. وفي أحد المواضع تقول الشخصية الرئيسة: «أمريكا هي بوتقة الإله، البوتقة الكبرى حيث تنصهر كل الأجناس الأوروبية ... الألمان والفرنسيون، الأيرلنديون والإنجليز، اليهود والروس، معك جميعًا في البوتقة، ويعاد تشكيلها! إن الإله يصنع الأمريكي.» وقد اختِير عنوان المسرحية «البوتقة» اختصارًا لمصير أمريكا الذي يُفترَض أن يكون متميِّزًا بوصفها بلدًا جديدًا يرحب بالمهاجرين حيث يمكنهم بدء حياة جديدة مهما كان أصلهم العِرقي.

ولكن هل هذا المصير متميِّز بالفعل؟ فقد ظلت بريطانيا على مدار ألفَيْ عام بوتقة انصهر فيها السلت والرومان والأنجلوساكسونيون والنرويجيون والنورمان والهوجونوتيون والهولنديون والهانوفريون واليهود والمهاجرون واللاجئون ورعايا المستعمرات السابقة وكل أعراق أوروبا وما بعدها وأعيد تشكيلهم. وقد ساهموا من خلال جلب لغاتهم الخاصة في إثراء اللغة الإنجليزية إلى حدٍّ بعيد، ويعد ذلك أحد المصادر الرئيسة للثراء الفريد من نوعه والتنوع الذي يتميز به الأدب الإنجليزي.

في فترة مبكرة من القرن السابع عشر ترجم واضِع المعاجم الأنجلو-إيطالي جون فلوريو مقالات الفرنسي ميشيل دو مونتين إلى الإنجليزية، جالبًا بذلك ثروة من الكلمات والعبارات الجديدة التي تركت بصمة قوية في الكتابات الأخيرة لويليام شكسبير. وفي القرن العشرين أعاد الأيرلنديان جيمس جويس وصامويل بيكيت اختراع اللغة الأدبية الإنجليزية ببراعة غير مسبوقة (في حالة جويس) ودقة غير مسبوقة (في حالة بيكيت). وقد أعاد الشعراء الكاريبيون والبريطانيون-الكاريبيون؛ أمثال إدوارد كامو براثويت ولينتون كويزي جونسون إحياء الشعر الإنجليزي عن طريق لغة منتقاة من العامية الأيرلندية. وفي الوقت الذي يتمردون فيه على «التقاليد» يصبحون جزءًا منها، فيعدِّلون

النظام القائم بأكمله بالطريقة التي وصفها إليوت بالضبط. ويعتمد «الترتيب الجديد للكلمات» لدى لينتون كويزي جونسون على الحوار مع ميراثه الشعري:

لو كنتُ شاعرًا من الطراز الأول
مثل كريس أوكيجبو
أو ديريك والكوت
أو تي إس إليوت
كنتُ سأكتب قصيدة
شديدة العمق
شديدة المرارة والعذوبة
كذكرى غالية
فنجعلك تبكي
ونجعلك تشعر بالنقص ...

من «صديقي الثوري: قصائد مختارة»،
كلاسيكيات بنجوين، ٢٠٠٢

يشكك الكُتَّاب «الأجانب» في التقاليد ويعيدون تقييمها؛ وذلك لأنها تنتمي إلى ماضٍ تعرَّض فيه أهلهم للظلم، ولكنهم في الوقت ذاته يتأقلمون غالبًا عن طريق التعبير عن شعور بالعرفان بالجميل والفضل، فالكُتَّاب الإنجليز القدامى هم مَن منحوهم الأدوات والإرادة اللازمة للعثور على صوتهم الخاص، وهو أحد الموضوعات القليلة التي يتفق بشأنها — تمامًا ودون تردد — الكاتبان الترينيداديان الأكثر تنوعًا في القرن العشرين المؤرِّخ اليساري وكاتب المقالات والذي اشتُهِر بكتاباته عن لعبة الكريكيت سي إل آر جيمس والروائي اليميني المجادِل وكاتب الرحلات في إس نيبول.

يقع ديريك والكوت في الهامش محل النزاع بين إنجلترا وويلز، بين الأنجلوساكسونيين والسلت. وعندما يكتب عن «نزع ملكيته» فإن القارئ يفترض لأول وهلة أنه يشير إلى الاضطهاد الاستعماري أو العِرقي، ولكنه لا يقصد ذلك:

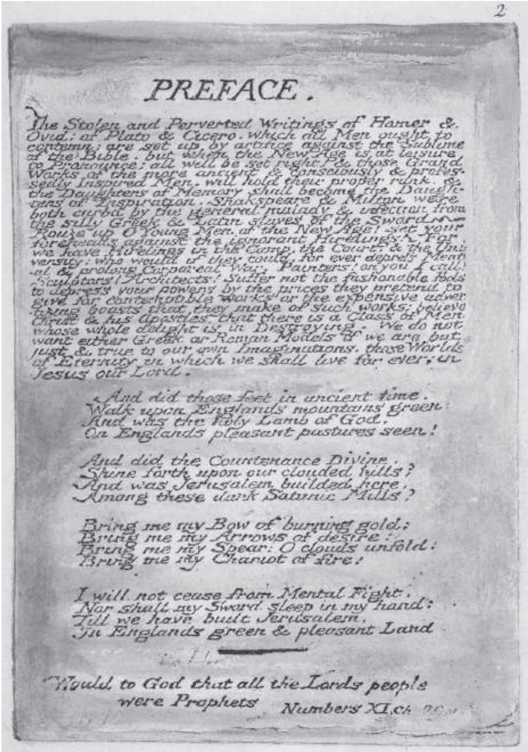
أحيانًا ما تغير العواصف الممطرة اتجاهها
كأشرعة السفن ذات رأس التنين وهي تغطس في أفالون
والضباب، وهي تسير لساعات

وتمخر عباب ويلز، حملنا صورة
حارث لانجلاند على الزجاج المنثور بالمطر ...
... وعبرنا إلى إنجلترا
كانت الحقول، لا أسماؤها، كما هي ...
وسطعت الشمس كعلامة واضحة، كان العالَم جديدًا
بينما الركام والتلال الحصينة والملوك الحجريون
قد أَغمدتْ سيوفها ونامتْ، ولكن ماذا جعلني أظن
بأن تصادم الفروسية مع حوض المطبخ
هو نزع لملكيتي الخاصة؟

والكوت، «منتصف الصيف»، ١٩٨٤،
القصيدة الخامسة والثلاثون

يرثي الشاعر — على غرار ما فعله إدموند بيرك في عصر الثورة الفرنسية — ذهاب عصر الفروسية، فلم يعد الكُتَّاب يحلمون بعينين حالمتين بعودة آرثر من جزيرة أفالون المباركة، بل إن الأدب الحديث ينظر إلى الماضي بغضب. وفي عام ١٩٥٤ كتب الناقد ديفيد سيلفستر مقالًا بعنوان «حوض المطبخ»، وهو إشارة إلى لوحة لجون براتبي الذي سعى إلى تقديم تفاهة الحياة اليومية وتفاصيلها المملة في الفن الإنجليزي، وسرعان ما طُبِّق مصطلح «واقعية حوض المطبخ» على مسرحيات وروايات «الشباب الغاضب» الذين حوَّلوا الأدب في نفس الاتجاه، وأشهرها مسرحية جون أوزبورن «انظر إلى الوراء بغضب» والتي قُدِّمت على مسرح البلاط الملكي عام ١٩٥٦، وهو نفس عام أزمة قناة السويس التي ميزت التحول الجذري في الموقف من الإمبراطورية البريطانية.

تعيد المقابلة بين الفروسية وحوض المطبخ المعركة القديمة بين الرومانسية والواقعية؛ حيث إن والكوت شاعر غنائي وملحمي وكاتب دراميٌّ وجد الجمال لا الابتذال في أصوات بلده سانت لوسيا، وولاؤه منقسم؛ فهو حارس للرومانسية وفي الوقت ذاته فقد تضاءلت الرومانسية بسبب تطبيق العملية الديمقراطية على الفن الذي مكَّنه بعد أن كان أحد رعايا المستعمرات في وقت ما من أن يصبح ذلك الحارس. وحتى وهو يجعل من نفسه دخيلًا يقود عبر الحدود بدلًا من أن يقيم داخلها، فهو يطالب بحقه في الميراث في كل من الرومانسية الآرثرية وتراث من المعارضة الإنجليزية الغنائية التي تعود إلى رؤيا الفلاح الإنجليزي في القرن الرابع عشر على تلال مالفيرن القريبة.



2

PREFACE.

The Stolen and Perverted Writings of Homer & Ovid: of Plato & Cicero. which all Men ought to contemn: are set up by artifice against the Sublime of the Bible. but when the New Age is at leisure to Pronounce; all will be set right: & those Grand Works of the more ancient & consciously & professedly Inspired Men, will hold their proper rank, & the Daughters of Memory shall become the Daughters of Inspiration. Shakspeare & Milton were both curbd by the general malady & infection from the silly Greek & Latin slaves of the Sword. Rouze up O Young Men of the New Age! set your foreheads against the ignorant Hirelings! For we have Hirelings in the Camp, the Court, & the University: who would if they could, for ever depress Mental & prolong Corporeal War. Painters! on you I call! Sculptors! Architects! Suffer not the fashonable Fools to depress your powers by the prices they pretend to give for contemptible works or the expensive advertizing boasts that they make of such works; believe Christ & his Apostles that there is a Class of Men whose whole delight is in Destroying. We do not want either Greek or Roman Models if we are but just & true to our own Imaginations, those Worlds of Eternity in which we shall live for ever; in Jesus our Lord.

And did those feet in ancient time.
Walk upon Englands mountains green:
And was the holy Lamb of God,
On Englands pleasant pastures seen!

And did the Countenance Divine,
Shine forth upon our clouded hills?
And was Jerusalem builded here,
Among these dark Satanic Mills?

Bring me my Bow of burning gold:
Bring me my Arrows of desire:
Bring me my Spear: O clouds unfold:
Bring me my Chariot of fire!

I will not cease from Mental Fight,
Nor shall my Sword sleep in my hand:
Till we have built Jerusalem,
In Englands green & pleasant Land

Would to God that all the Lords people
were Prophets Numbers XI. ch 29 v

شكل ٩-١: قصيدة «وهل خطت تلك الأقدام ...» في سياقها الأصلي: مقدمة ويليام بليك إلى قصيدته الملحمية «ميلتون» (١٨٠٤–١٨١١)، التي يتنبأ فيها ب «عصر جديد» ستصبح فيه إنجلترا هي «القدس الجديدة».

يعود والكوت في رحلة حاج في منتصف الصيف نحو ميراثه الثقافي؛ ففي القصيدة السابقة سمع أشباح شكسبير جاستيس شالو وجاستيس سايلنس في أصوات الشيوخ في حديقة حانة محاطة بالأشجار في وركشير. وبينما يشاهد مشهدًا «غُمِد كالسيف» فيما أطلق عليه جورج أورويل في «الحنين إلى كاتالونيا» «النوم العميق جدًّا لإنجلترا»، اكتشف أن تلك القراءة قد استحوذت عليه. لا يتوقف الشاعر عن العراك الذهني، ولا ينام القلم

في يده، وهو يتتبع آثار الأقدام التي سارت على جبال إنجلترا الخضراء في قديم الزمان، مثل أقدام لانجلاند وميلتون وبونيان وبليك، ويُبقِي نظرتهم لعالَم جديد وقدس جديدة — الآن وفي الأدب الإنجليزي — متَّقدة وحيَّة.

قراءات إضافية

الفصل الأول

On children's literature: Seth Lerer, *Children's Literature: A Reader's History from Aesop to Harry Potter* (Chicago, 2008).

Juliet Dusinberre, *Alice to the Lighthouse: Children's Books and Radical Experiments in Art* (Basingstoke, 1987).

Jacqueline Rose, *The Case of Peter Pan: or the Impossibility of Children's Literature* (Basingstoke, 1984).

On Kipling: David Gilmour, *The Long Recessional: The Imperial Life of Rudyard Kipling* (London, 2002).

الفصل الثاني

F. R. Leavis on *Hard Times*: in his *The Great Tradition* (London, 1948).

Eliot on tradition: essays in his *Selected Prose*, ed. Frank Kermode (London, 1975).

Semiotics: *A Roland Barthes Reader,* ed. Susan Sontag (London, 1982).

Orwell on literature: *The Penguin Essays of George Orwell* (London, 1994).

The 'canon': Frank Kermode, *The Classic* (London, 1975).

John Guillory, *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation* (Chicago, 1994).

Margaret Ezell, *Writing Women's Literary History* (Baltimore, 1993).

الفصل الثالث

Heaney: *Stepping Stones: Interviews with Seamus Heaney by Denis O'Driscoll* (London, 2008).

Celts: James Carney, 'Language and Literature to 1169', in *A New History of Ireland I: Prehistoric and Early Ireland*, ed. Dáibhí Ó Cróinín (Oxford, 2005), pp. 451–510.

Ossian: Fiona Stafford, *The Sublime Savage: A Study of James Macpherson and the Poems of Ossian* (Edinburgh, 1988).

The Celtic twilight: Ben Levitas, *The Theatre of Nation: Irish Drama and Cultural Nationalism 1890–1916* (Oxford, 2002).

Old English literature: Malcolm Godden and Michael Lapidge (eds.), *The Cambridge Companion to Old English Literature* (Cambridge, 1986).

Alfred the Great: *Asser's 'Life of King Alfred' and Other Contemporary Sources,* tr. Simon Keynes and Michael Lapidge (Harmondsworth, 1983).

After the Conquest: Laura Ashe, *Fiction and History in England 1066–1200* (Cambridge, 2007).

The 14th century: James Simpson, *The Oxford English Literary History, Volume 2: 1350–1547: Reform and Cultural Revolution* (Oxford, 2002).

Chaucer: *The Cambridge Companion to Chaucer,* ed. Piero Boitani and Jill Mann, 2nd edn. (Cambridge, 2004).

The Bible: Robert Carroll and Stephen Prickett, Introduction to *The Bible: Authorized King James Version* (World's Classics edition, Oxford, 1997).

Northrop Frye, *The Great Code: The Bible and Literature* (London, 1982).

Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction* (Oxford, 1967).

الفصل الرابع

Rhetoric: Brian Vickers, *In Defence of Rhetoric* (Oxford, 1989).

Enlightenment Scotland: Robert Crawford, *The Scottish Invention of English Literature* (Cambridge, 1998).

Empire and English studies: Gauri Viswanathan, *Masks of Conquest: Literary Study and British Rule in India* (New York, 1989).

Auto-didacts: Jonathan Rose, *The Intellectual Life of the British Working Classes* (New Haven, 2001).

Criticism and the public sphere: Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society* (1962; tr. Thomas Burger, Cambridge, Mass., 1991).

Terry Eagleton, *The Function of Criticism: From 'The Spectator' to Post-Structuralism* (London, 1984).

Karen O'Brien, *Women and Enlightenment in Eighteenth-Century Britain* (Cambridge, 2009).

Stefan Collini, *Public Moralists: Political Thought and Intellectual Life in Britain: 1850–1930* (Oxford, 1993).

Dr Johnson: Freya Johnston, *Samuel Johnson and the Art of Sinking, 1709–1791* (Oxford, 2005).

Romantic critical theory: M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (New York, 1958).

Coleridge: Seamus Perry, *Coleridge and the Uses of Division* (Oxford, 1999).

Hazlitt: Tom Paulin, *The Day-Star of Liberty: William Hazlitt's Radical Style* (London, 1998).

Textual questions: John Jowett, *Shakespeare and Text* (Oxford, 2007).

Philip Gaskell, *From Writer to Reader: Studies in Editorial Method* (Oxford, 1978).

David Greetham, *Textual Scholarship: An Introduction* (London, 1994).
D. F. McKenzie, *Bibliography and the Sociology of Texts* (Cambridge, 1999).
Jerome McGann, *A Critique of Modern Textual Criticism* (Charlottesville, 1992).

الفصل الخامس

Periodization and the history of literary forms: Alastair Fowler, *A History of English Literature* (Cambridge, Mass., 1987).
Renaissance: Richard Helgerson, *Forms of Nationhood: The Elizabethan Writing of England* (Chicago, 1992).
David Loewenstein and Janel Mueller (eds.), *The Cambridge History of Early Modern English Literature* (Cambridge, 2003).
Romanticism: Duncan Wu (ed.), *Romanticism: A Critical Reader* (Oxford, 1995).
Nicholas Roe (ed.), *Romanticism: An Oxford Guide* (Oxford, 2005).
Modernism: Chris Baldick, *The Oxford English Literary History,* Volume 10: *1910–1940: The Modern Movement* (Oxford, 2004).
Hugh Kenner, *The Pound Era* (Berkeley, 1971).
Helen Carr, *The Verse Revolutionaries: Ezra Pound, H. D. and the Imagists* (London, 2009).
The line of Hardy: Donald Davie, *Thomas Hardy and British Poetry* (London, 1973).
Rival traditions in modern poetry: Randall Stevenson, *The Oxford English Literary History,* Volume 12: *1960–2000: The Last of England?* (Oxford, 2004).

الفصل السادس

Kinds of poetry: Paul Fussell, *Poetic Meter and Poetic Form* (New York, 1965; revised edn. 1979).

Elegy: G. W. Pigman III, *Grief and English Renaissance Elegy* (Cambridge, 1985).

The shadow of war: Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory* (Oxford, 1975).

Donne: John Carey, John Donne: *Life, Mind and Art* (London, 1990).

John Stubbs, *John Donne: The Reformed Soul* (London, 2006).

Multiple meanings in poetry: William Empson, *Seven Types of Ambiguity* (London, 1930) and *The Structure of Complex Words* (London, 1951).

الفصل السابع

Shakespeare: Jonathan Bate, *Soul of the Age: The Life, Mind and World of William Shakespeare* (London, 2008).

King Lear: Stanley Cavell, 'The Avoidance of Love', in his *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare* (Cambridge, 1987).

Metadrama: Anne Righter (Barton), *Shakespeare and the Idea of the Play* (London, 1962).

Shakespeare in print: Lukas Erne, *Shakespeare as Literary Dramatist* (Cambridge, 2003).

Lamb and limits of the stage: J. W. Donohue, *Dramatic Character in the English Romantic Age* (Princeton, 1970).

Shakespeare as inspirer and inhibitor: Jonathan Bate, *The Genius of Shakespeare* (London, 1997).

Comedy: Alexander Leggatt, *English Stage Comedy, 1490–1900: The Persistence of a Genre* (London, 1998).

Michael Cordner, Peter Holland, and John Kerrigan (eds.), *English Comedy* (Cambridge, 1994).

الفصل الثامن

Romance and novel: Paul Hunter, *Before Novels: Cultural Contexts of Eighteenth Century English Fiction* (New York, 1990).

Geoffrey Day, *From Fiction to the Novel* (London, 1987).

18th century fiction: Ian Watt, *The Rise of the Novel* (London, 1957).

Michael McKeon, *The Origins of the English Novel, 1600–1740* (Baltimore, 1988).

Women and Gothic: Sandra Gilbert and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination* (New Haven, 1980).

Austen: Claudia Johnson, *Jane Austen: Women, Politics, and the Novel* (Chicago, 1988).

Novel and nation: Patrick Parrinder, *Nation and Novel: The English Novel from its Origins to the Present Day* (Oxford, 2006).

Condition of England: Raymond Williams, *Culture and Society 1780–1950* (London, 1958).

Catherine Gallagher, *The Industrial Reformation of English Fiction: Social Discourse and Narrative Form, 1832–1867* (Chicago, 1985).

Victorian fiction: Philip Davis, *The Oxford English Literary History, Volume 8: 1830–1880: The Victorians* (Oxford, 2002).

Dickens: Michael Slater, *Charles Dickens: A Life Defined by Writing* (New Haven and London, 2009).

Comic fiction: Glen Cavaliero, *The Alchemy of Laughter: Comedy in English Fiction* (Basingstoke, 1999).

Modernism and stream of consciousness: Robert Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel* (Berkeley, 1962).

David Lodge, *Consciousness and the Novel* (Cambridge, Mass., 2002).

Sterne and narrative technique: Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago, 1961).

Gerard Genette, *Narrative Discourse: An Experiment in Method* (Ithaca, 1983).

الفصل التاسع

Englishness: Paul Langford, *Englishness Identified: Manners and Character 1650–1850* (Oxford, 2000).

David Gervais, *Literary Englands: Versions of 'Englishness' in Modern Writing* (Cambridge, 1993).

Alison Light, (London, 1991).

Ireland: Declan Kiberd, *Inventing Ireland: Literature of the Modern Nation* (London, 1995).

The British Question: Hugh Kearney, *The British Isles: A History of Four Nations* (Cambridge, 1995).

Linda Colley, *Britons: Forging the Nation 1707–1837* (London, 1992).

Norman Davies, *The Isles: A History* (London, 1999).

John Kerrigan, *Archipelagic English: Literature, History and Politics 1603–1707* (Oxford, 2008).

Murray Pittock, *Celtic Identity and the British Image* (Manchester, 1999).

Empire: Edward Said, *Culture and Imperialism* (London, 1993).

Bill Ashcroft et al. (eds.), *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literature* (London, 1989).

Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double-Consciousness* (London, 1993).

Country and city, region and landscape: Raymond Williams, *The Country and the City* (London, 1973).

Jonathan Bate, *The Song of the Earth* (London, 2000).

Immigrant writers: Bruce King, *Oxford English Literary History*, Volume 13: 1948–2000: *The Internationalization of English Literature* (Oxford, 2004).

Graham Huggan, *The Post-Colonial Exotic: Marketing the Margins* (London, 2001).

مصادر الصور

(1–1a) © 2010 The Huntington Library, Art Collections, and Botanical Gardens, San Marino, California. All rights reserved.

(1–1b) © The Estate of E. H. Shepard, reproduced with permission of Curtis Brown Group Limited, London, and Dutton Children's Books, A Division of Penguin Young Readers Group, A Member of Penguin Group (USA) Inc., 345 Hudson Street, New York, NY 10014. All rights Reserved.

(3–1) The Huntington Library, San Marino, California. © The Granger Collection/TopFoto.

(4–1) Author's collection.

(6–1) © The British Library/HIP/TopFoto.

(6–2) © TFL/London Transport Museum. Photo courtesy of the Imperial War Museum, London (Q 79857).

(7–1) © The British Museum/TopFoto.

(8–1) Author's collection.

(8–2) Author's collection.

(8–3) © Bettmann/Corbis.

(8–4) Geoffrey Day Collection.

(9–1) Author's collection.